

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású

doktori iskola

OCKEGHEM: MISSA CUIUSVIS TONI  
A TONALITÁS KORABELI ELMÉLETEINEK  
TÜKRÉBEN

JOBBÁGY-LANGER DÓRA

TÉMAVEZETŐ: BALI JÁNOS (DLA HABIL.)

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

## Tartalomjegyzék

Rövidítések jegyzéke .....	iv
Köszönetnyilvánítás .....	v
Bevezetés .....	vi
1. A Missa Cuiusvis toni forrásairól .....	1
2. Missa Cuiusvis toni – rövid recepciótörténet .....	6
3. A háromféle tonalitás elméletének nyomai a 15-16. században .....	10
4. Tinctoris és Ockeghem .....	16
5. Tonalitás elméletek: Marchetto, Tinctoris, Aaron .....	24
5.1. Marchetto da Padova: <i>Lucidarium</i> , XI. könyv .....	24
5.1.1. De formatione tonorum per species .....	25
5.2. Tinctoris: <i>Liber de natura et proprietate tonorum</i> .....	29
5.2.1. <i>A fa contra mi</i> kérdése Marchettonál és Tinctorisnál .....	30
5.2.2. De commixtione tonorum – a tónusok keveredéséről .....	38
5.2.3. De medio tonorum – a tónusok hangterjedelméről .....	40
5.2.4. Finales irregulares – rendhagyó finálisok Tinctorisnál .....	45
5.3. Pietro Aaron – tónusok többszólamúságban .....	46
6. A Missa Cuiusvis toni zenei szerkezete .....	51
6.1. Kyrie – motivikus kiindulópont .....	51
6.2. A misét alkotó motívumokról .....	54
6.3. Kvartok szerepe a Missa Cuiusvis toniban .....	59
6.4. <i>Christe, Kyrie II</i> .....	61
6.5. Gloria .....	63
6.6. Credo – megújuló motívumok .....	66
6.6.1. <i>Pater omnipotentem</i> .....	67
6.6.2. <i>Et incarnatus est</i> – ereszkedő kvartok .....	68
6.6.3. <i>Et iterum venturus est</i> .....	75
6.7. Sanctus .....	77
6.7.1. <i>Osanna</i> .....	80
6.7.2. <i>Benedictus</i> – <i>Qui venit</i> .....	81
6.8. <i>Agnus Dei</i> .....	82
7. Tinctoris traktátusa és a Missa Cuiusvis toni .....	88

7.1. Tónusmeghatározás a Missa Cuiusvis toniban – autentikus vagy plagális? .....	92
7.2. Tinctoris: Missa Sine nomine no. 2. ....	98
Összegzés .....	102
Függelékek	
1. Kritikai jegyzetek a Missa Cuiusvis toni közreadásához .....	103
2. Ockeghem: Missa Cuiusvis toni – kotta közreadás (Ms Chigi) .....	105
Bibliográfia .....	128

## Rövidítések jegyzéke

VatS 35	Biblioteca Apostolica Vaticana, Róma. MS Capella Sistina 35. (Missa Cuiusvis toni)
Chigi	Biblioteca Apostolica Vaticana, Róma. MS Chigi C.VIII. 234. (Missa Cuiusvis toni)
Petreius	<i>Liber Quindecim Missarum</i> . Nürnberg: Petreius 1539. (Missa Cuiusvis toni)
Bologna B 57	Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, Bologna. MS B 57 (Cimello traktátusa)
Milano D 5 inf.	Biblioteca Ambrosiana, Milano. D 5 inf. (Marchetto da Padova: Lucidarium)
Valencia 835	Universitat de València, Biblioteca Històrica, Valencia. MS 835. (Tinctoris: Liber de natura et proprietate tonorum)
Verona 755	Biblioteca Capitolare di Verona, Verona. MS 755 (Tinctoris: Missa Sine nomine secundi toni irregularis)
Verona 759	Biblioteca Capitolare di Verona, Verona. MS 759 (Tinctoris: Missa Sine nomine [quinti toni irregularis])

## Köszönetnyilvánítás

Elsőként témavezetőmnek, Bali Jánosnak szeretnék köszönetet mondani, aki témám iránti lelkesedésével, szerteágazó tudásával, segítőkész hozzáállásával, iránymutatásával segítette munkámat, és akitől rengeteget tanultam a dolgozatírás során. Külön hálás vagyok a buzdításért, hogy a saját *Missa Cuiusvis toni* közreadás a dolgozathoz elkészüljön.

Köszönöm tanárainknak, elsősorban Komlós Katalinnak, hogy a zeneelmélet iránti szeretetet tovább növelte bennem, s hogy bevezetett a barokk kor előtti zeneelméletírás világába, és így Tinctoris munkásságával is találkozhattam. Hálás vagyok Várkonyiné Terray Boglárkának, valamint a 2009-es zeneismeret-zeneelmélet csoportnak, akikkel együtt ismerkedtünk a *Missa Cuiusvis tonival* a még felújítatlan Zeneakadémia egy-egy eldugott termében. Életre szóló hatást gyakorolt rám ez a közös kísérletezés.

Hálás vagyok Peter Urquhartnak, aki kérésre átküldte nekem *The Myth of Ockeghem's Cuiusvis toni Mass* című kiadatlan cikkét.

Nagyon-nagyon köszönöm Farkas Domonkosnak, valamint a Gödöllői Premontrei Kántorátusnak, hogy még az írási folyamat alatt előadhattuk a mise *ut-resolutio*ját. Fontos tapasztalatokkal gazdagítottam a próbák során.

Köszönöm a családomnak a türelmet, hogy rengeteg áldozatot vállalva álltak mellettem, kislányaimnak, hogy elviselték a hosszantartó, számukra végeláthatatlan munkát, a nagyszüleiknek, hogy fáradhatatlanul vigyáztak rájuk, és nem utolsó sorban Férjemnek, Jobbágy Péternek, akinek segítő jelenléte a legtöbbet jelentette számomra ebben az időszakban.

Jobbágy-Langer Dóra

2023

## Bevezetés

Johannes Ockeghem két zeneelméleti ihletésű miséje – a *Missa Cuiusvis toni*, valamint a *Missa Prolationum* – a középkori zeneelmélet rendkívül fontos szegmenseit jelöli ki címében: a *cantus planus* és a *cantus mensurabilis* diszciplináját. A középkori zeneelméleti traktátusok gyakran hasonló párt alkottak.<sup>1</sup> Azt nem tudjuk, hogy Ockeghemnek milyen szándékai voltak ezeknek a spekulatív miséknek a megírásával, szándékában állt-e zeneelméletet írni. Nem valószínű. Sokkal inkább van szó két zseniális ötletéről, mely azonban forrásozhat a zeneelméletből.

Johannes Tinctoris *Liber de natura et proprietate tonorum* című írását a két legkiválóbb zeneszerzőnek, Ockeghemnek és Busnoysnak ajánlotta. Hosszú ideje foglalkoztat a gondolat, vajon van-e összefüggés Tinctoris írása és Ockeghem talányos című miséje, a *Missa Cuiusvis toni* között. Időben egymáshoz közel íródott a két mű: Tinctoris írása 1476-ban készült el, Ockeghem miséjének első ismert megjelenése az 1480-as évek végére tehető.<sup>2</sup> Mit tudhatunk meg a tónusok működéséről az egyikből és mit a másikkól? Tágabb értelemben pedig: mit jeleníthet meg egy ilyen címmel rendelkező mise a korabeli tonális elméleti elképzelésekből?

A mise mélyebb megismerése során arra jutottam, hogy a *Missa Cuiusvis toni* lényegét nem a kulcsokösszeállításokban, különféle *resolutiok* keresésében, nem az előjegyzések, a *musica ficta* kérdésében, vagy valamiféle „modell keresésében, még csak nem is a modális elemzés és besorolás által találjuk meg. Nem vitatva a felsorolt területek fontosságát, dolgozatomban javasolni szeretnék egy új megközelítést. Ockeghem *Missa Cuiusvis toni*ja meghatározott motívumokból építkezik és a darab során újra és újra megjelenő hangcsoportok határozzák meg a dallamalkotást, a formát és a struktúrát is. A motivikus elemzés által rendkívül termékeny terület nyílt meg előttem Ockeghem zenéjének teljesebb megértésére, valamint annak a korabeli zeneelmélettel való szoros kapcsolatára is rávilágított. A *Missa Cuiusvis toni* alkotó motívumok a tónustan legalapvetőbb elemeiben, a kvintek és kvartok típusaiban, azaz a *speciesek*ben gyökereznek, melyeket legteljesebben Marchetto da Padova tárgyal *Lucidarium*ában. Marchetto írása Tinctoris elméletének is fontos előzménye.

---

<sup>1</sup> Lásd többek között Johannes de Garlandia: *De plana musica* és *De mensurabili musica*, Marchetto da Padova: *Lucidarium* és *Pomerium*.

<sup>2</sup> Az VatS 35 jelzésű vatikáni kódexben.

Áttekintve a 15. századi zeneelméletírás legnagyobb alakjait, Tinctoris, Ramis és Gaffurius tonalitással kapcsolatos írásait, világossá vált, hogy a *Missa Cuiusvis tonit* elsősorban Tinctoris művén keresztül lehet és érdemes zeneelméleti kontextusba helyezni, mert számos kapcsolat felfedezhető a két mű között. Tinctoris elméletét pedig elsősorban Marchetto da Padova *Lucidarium*án keresztül tudjuk megközelíteni. Elengedhetetlen szót ejteni Pietro Aaron elméletéről is, aki már ténylegesen többszólamú zenére értelmezi a tónusokat.

A motivikus gondolkodás magában hordozza a szólamonként való elemzést, mely – amint a dolgozat írása során egyre inkább nyilvánvalóvá vált – a későközépkori-reneszánsz kompozíciós technika és zenei gondolkodáshoz is közelebb áll. Ockeghem dallamképzése a gregorián zenéből forrásokból fakad, ebből fakad a motívumok mentén való gondolkodás, a gregorián dallamok mintájára történik egy-egy szólam struktúrájának meghatározása.

Annak érdekében, hogy a motivikus elemzés hiteles legyen, szükség volt a mise forrásainak alapos áttekintésére és összehasonlítására. Ezért készült egy saját tisztázata a misének a Chigi-kódex alapján, melyet a Függelékben adok közre. A *Missa Cuiusvis toni* kiadások közül mindegyiknek megvan az erénye, de a dolgozatban kívánt célt, egyik sem szolgálta kellőképpen.

A későközépkori-reneszánsz zeneelméletírásról igen kevés magyar nyelvű olvasnivaló akad, ezt a hiányt enyhíti a dolgozatnak Marchetto, Tinctoris és részben Pietro Aaron tonalitás elméleteinek feldolgozása, melyek elengedhetetlen fontossággal bírnak az ockeghemi, de általában a 15. századi komponálásmód megértésében.

Marchetto és Tinctoris egyszólamú dallampéldáit a Dobszay László notációs koncepciója alapján, Guido betűtípussal írtam át, mely ábrázolja a punctumokat és virgákat, valamint a ligatúrákat, további notációs jelenségeket azonban nem. Dolgozatomban elégségesnek ítéltam a dallampéldák ilyen módon leegyszerűsített közlését.

Ockeghem *Missa Cuiusvis toni* lehetséges megszólaltatásai közül a fríg-hypofríg tonalitás az, melyben a legkevesebb *musica ficta* használatát kívánja. Ezt figyelembe véve, a kottaközreadásomban A-mi tonalitás szerint, *cantus mollisban* közlöm a misét, és a dolgozatban megjelenő kottapéldák is egységesen ebben a tonalitásban vannak. A hangok pozíciója a vonalrendszeren Ockeghem notációjához képest változatlan, az eredeti kottaképet láttam el a megfelelő kulcsösszeállítással és egy *b* előjegyzéssel.

A hangmagasságokról a *Missa Cuiusvis toni* kapcsán nem egy kiválasztott tónus szerint, hanem relatív összefüggésekben, fokszámokkal hivatkozom. A fokszámok minden esetben hangmagasságokat jelölnek, nem pedig a harmóniákat. A-fríg *resolutioban* a

fokszámozás tökéletesen illeszkedik a *gamut* oktáváltásaihoz, így a középkori oktávjelölést a következőképpen alkalmazom:

<i>Graves</i>							<i>Acutae</i>							<i>Superacutae</i>							
I	II	III	IV	V	VI	VII	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	i'	ii'	iii'	iv'	v'	vi'	vii'	(i''')
A	b	C	D	E	F	G	a	b/b	c	d	e	f	g	aa	bb/bb	cc	dd	ee	(ff	gg	aaa)

Amikor egy hangmagasságról általánosságban beszélek, akkor az írásmód kurzív, a konkrét hangmagasságokat álló karakterekkel jelölöm. Az elemzésben a könnyebb megértés jegyében ütemekre hivatkozom, melyek az eredeti notáció szerinti breviseket jelentik.

A középkori zeneelméletben a tónusokat kvint, kvart és oktáv *speciess*ek alkották. Az ókori görög hangsorokat alkotó tetrachordok mintájára, a félhang helye alapján határozták meg elsőként a kvartokat.<sup>3</sup> Ezt a rendszert a 10–11. századi reichenau-i iskola képviselői, Reichenauai Berno és tanítványa, Hermannus Contractus alakították ki.<sup>4</sup>

Az első kvart *speciess*ben, vagy típusban a félhang középen helyezkedik el, a másodikban alul, a harmadikban felül. Szolmizálva: re-mi-fa-sol, mi-fa-sol-la, ut-re-mi-fa.<sup>5</sup> A kvartok fölé és alá hozzáadtak még egy-egy egészhangot, kialakítva a kvint típusokat.

#### Kvint és kvart speciess

1. típus	TST	1. típus	TSTT
2. típus	STT	2. típus	STTT
3. típus	TTS	3. típus	TTST
		4. típus	TTTS

Az oktáv típusok, melyek a tónusok hangkészletét foglalták magukba, kvint és kvart *speciess*ekből álltak össze. Az első-második tónusban az első kvint és kvart, a harmadik-negyedik tónusban a második kvint és kvart, az ötödik-hatodik tónusban a harmadik kvint és kvart, a hetedik-nyolcadik tónusban a negyedik kvint és az első kvart adta ki az oktávot.

<sup>3</sup>Az átvételben a félhang helye máshová került a görög tetrachordok hangközrendjéhez képest.

<sup>4</sup>Powers, Harold S: „Mode.” In: [=Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. XVI.] (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 755-860. 786.

<sup>5</sup>A *speciess*ek elméletét sokáig nem kapcsolták össze Guido szolmizációjával. Pusztán a későbbi Glareanusra való hivatkozás érthetősége érdekében vettem össze a kettőt.



A mindenkori, hagyományosan D, E, F, vagy G finálisra épültek az egyes kvint *speciess*ek, melyekhez felül, vagy alul kapcsolódnak a kvartok. Autentikus tónusokban a kvint fölött, plagális tónusokban alatta helyezkedik el a kvintekhez tartozó kvart *speciess*ek.

The image displays two musical staves illustrating interval species. The top staff, in bass clef, shows two measures. The first measure contains a 1. kvint species (interval of a fifth) and two 1. kvart species (intervals of a fourth). The second measure contains a 2. kvint species (interval of a fifth) and two 2. kvart species (intervals of a fourth). The bottom staff, in alto clef, shows two measures. The first measure contains a 3. kvint species (interval of a fifth) and two 3. kvart species (intervals of a fourth). The second measure contains a 4. kvint species (interval of a fifth) and two 1. kvart species (intervals of a fourth). Brackets and labels identify each interval species.



## 1. A Missa Cuiusvis Toni forrásairól

A források jegyzéke:

- Biblioteca Apostolica Vaticana. Róma. Ms Capp. Sist. 35. Fol. 12v-21r.
- Biblioteca Apostolica Vaticana. Róma. Ms Chigi C. VIII. 234. Fol. 96v-106r.
- *Liber quindecim missarum*. Nürnberg, J. Petreius, 1539. Nr. XIII.
- Biblioteka Jagiellonska. Kraków. Berlin Ms 40634. Contratenor: fol. 53-58. Basszus: fol. 45v-49v.
- Glareanus: *Dodecachordon*. Basel, H. Petrus, 1547. 455. Kyrie I., és Benedictus. 455.
- Wilflingseder, Ambrosius: *Ertemata musices practicae*. Nürnberg: Chr. Heußler, 1563. 64-68. Kyrie I.
- Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, Bologna. MS B 57. Fol. 15v. Kyrie I.

A *Missa Cuiusvis toni* három forrásban jelenik meg teljes egészében. A Ms Capp. Sist. 35 jelzésű vatikáni kódexben, az Ms Chigi C. VIII. 234 jelzésű, szintén a Vatikánban található Chigi-kódexben, valamint Petreius 1539-es, *Liber Quindecim Missarum* című miscgyűjteményének tizennegyedik darabjaként. Ezenkívül fennmaradt két teljes szólamkönyv egy Stuttgart környéként nyomtatott kottából, melyről Jaap van Benthem *Missa Cuiusvis toni* közreadásának alapján egy bizonyos Lukas Wagenreider, a Habsburg udvari kápolna tagja másolta 1515-25 között.<sup>1</sup> A kézirat a II. Világháború alatt elveszett, majd a krakkói Biblioteka Jagiellonska-ban tűnt fel, ahol jelenleg is található.<sup>2</sup> Jelzése: Berlin Ms 40634. A *Missa Cuiusvis toni* ebben a forrásban *Missa ad Omnem tonum*-ként szerepel, ezért érdekes lenne összevetni Glareanus *Dodecachordon*jában szereplő *Cuiusvis*-változattal – mely különbözik mind a három további forrástól, ellenben *Missa ad omnem tonum*ként ismeri a művet – internetes forrás hiányában azonban erre nem volt lehetőségem. Benthem kiadása

---

<sup>1</sup> Benthem: „Introduction.” In: Benthem, Jaap van (szerk.): *Johannes Ockeghem Missa Cuiusvis toni upon re and mi*. In: [=Benthem, Jaap van (szerk.): *Johannes Ockeghem Masses and Mass sections. III.*] (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1996.)

<sup>2</sup> A Diamm kommentárja szerint. <https://www.diamm.ac.uk/sources/1576/#/> (2023. 11. 04.)

alapján mindenesetre úgy tűnik, hogy a contratenorra jellemző, nyújtott ritmusos lehajló kvart kitöltésében különbözik a két forrás.

Az Ms. Capp. Sist. 35 az első fennmaradt, teljes egészében Rómában másolt kóruskönyv. Ennek köszönhetően számos érdekesség jellemzi mind repertoár, mind másolás szempontjából.<sup>3</sup> Több részből áll a fő része 1487-90 között készült, a későbbi kiegészítések 1492-99 között.<sup>4</sup> Egyike a kevés gyűjteménynek, mely három Ockeghem-művet is tartalmaz. – a *Missa Cuiusvis tonin* kívül szerepel benne az *Intemerata Dei Mater*, valamint *Missa L'homme armé*. Ockeghem *L'homme armé* miséjén kívül további három *L'homme armé*-mise szerepel a kódexben, Compère, Basiron és Tinctoris művei.<sup>5</sup> Mindhárom Ockeghem mű és a további *L'homme armék* is a fő korpuszhoz tartoznak.

Bár Ockeghem soha nem járt Itáliában, művei mégis megjelennek a 15-16. századi vatikáni kódexekben, nem is kevés alkalommal. Amint Rodin írja, Ockeghem hírneve akkora lehetett a 15. század végén, hogy művei számos úton-módon eljuthattak Rómába is, sőt a Vatikán valószínűleg a francia királyi udvarral való jó diplomáciai viszony érdekében gyűjtötte is a műveit. A *Missa Au travail suis* és *Missa My-my* akár VIII. Károllyal is érkezhettek Vatikánba 1495-ben,<sup>6</sup> más művek pedig érkezhettek Josquinnel 1489-ben, vagy akár Obrechtrel is, aki elképzelhető, hogy 1488-ban szintén Rómában járt.<sup>7</sup>

Rodin arra is kitér, hogy a Rómán kívül, Itália más területein élő és alkotó muzsikuskok mely dokumentált utazásaik alkalmával ejthették útba Rómát. Így Tinctorisról is ír, akinek négy dokumentált itáliai útjáról számol be 1479 és 1492 között<sup>8</sup> – valamelyik alkalmat bizonyára felhasználta, hogy felajánlhassa *L'homme armé* miséjét a Sixtusi Kápolna használatára. Amennyiben feltételezzük, hogy ő maga is lelkes gyűjtője volt Ockeghem műveinek, úgy akár az ő révén is eljuthatott a *Missa Cuiusvis toni* Rómába.

Az egész kódexet jellemzik bizonyos anomáliák, melyekről Jesse Rodin részletesen beszámol,<sup>9</sup> nem egy műnél előfordul, hogy a másolat nem egységes, többen járultak hozzá.<sup>10</sup> A *Missa Cuiusvis tonit* azonban nem kevesebb, mint három másoló másolta, ami egyedülálló a kódexben.<sup>11</sup> A Kyrie, Gloria, valamint a Sanctus tételeket a forrás elsődleges másolója

<sup>3</sup> Rodin: *Josquin's Rome. Hearing and Composing in the Sistine Chapel*. [=Reynolds, Christopher (szerk.): *AMS Studies in Music*.] (New York: Oxford University Press, 2012.) 108-117..

<sup>4</sup> <https://www.diamm.ac.uk/sources/1471/#/> 2023. 10. 28.

<sup>5</sup> A *L'homme armé* misék vatikáni jelenlétéről lásd: Rodin: I.m.: 105-107.

<sup>6</sup> Rodin: *Josquin's Rome*. 104.

<sup>7</sup> Rodin: *Josquin's Rome*. 102.

<sup>8</sup> Rodin: I.m. 102.

<sup>9</sup> Rodin: I.m.:108

<sup>10</sup> Basiron és Tinctoris miséi, valamint Josquin: *Missa De tous bien playne*, Credo.

<sup>11</sup> Rodin: I.m. 114-117.

írta. A Credo nagy részét (a második laptól kezdve), valamint az Agnus Deit egy másik kéz, a Credo első lapját, vagyis a *Patrem omnipotentem* szakaszt (a *Descendit de caelivel* bezárólag) discantus, és „tenorbass” szólamát egy harmadik kéz másolta. Az sem egyértelmű, hogy a különböző szakaszokat egyidőben másolták-e.

Annyi bizonyos, hogy a másolók közti váltás némi zavart okozott a szólamok elnevezésénél. A tenor és basszus szólamanyaga tételenként felváltva jelenik meg bal- és jobboldalon. A Credoban a „Tenorbass” kifejezés a Tenornak indult szólamnevet jelentheti. A következő oldalon, az *Et incarnatusban* a nevek kezdőbetűi felcserélve jelennek meg (baloldalon T, jobboldalon B betűk látszanak, de a szólamok ugyanúgy, mint az előző oldalon. Az *Et iterum*-ban ismét jól szerepel, Bassusként (baloldalt) és Tenorként (jobboldalt). Zeneileg az látszik, hogy a Credo és Agnus Dei másolója jóval több ligatúrát használ a VatS 35 többi tételéhez és a Chigi-kódexhez képest is.

A Chigi-kódex az a rendkívül különleges kézirat, melyet úgy tartanak számon, mint Ockeghemnek – és talán Regisnek is<sup>12</sup> – emléket állító gyűjteményt. Nem kevesebb, mint tizenöt Ockeghem-mű jelenik meg benne, tizenhárom misét és két motettát tartalmaz a szerzőtől. Ockeghem mellett a fiatalabb kortársak, Josquin, Regis, Compère és mások művei szerepelnek benne. Az Ockeghem-misék közül négynek ez az egyetlen forrása, további háromnak pedig a Chigin kívül egy forrásáról tudunk. Az Ockeghem életmű szempontjából igen jelentős gyűjteményről van szó. Zenei értéke mellett külön szót érdemelnek rendkívüli illusztrációk, melyek gazdagon díszítik a könyvet, nem egyszer szórakoztatva az olvasót. A Chigi-kódex egy francia kisművész, Philippe Bouton megrendelésére készült. Később feltehetően Spanyolországba vitték, ahol további művekkel egészítették ki. A 17. században került Fabio Chigi bíboros – későbbi VII. Sándor pápa – könyvtárába, innen kapta a nevét. 1918-ban az olasz állam átvette a Chigi könyvtárát, a kódexet pedig a vatikáni könyvtárnak adományozta.<sup>13</sup>

Fantasztikus értéke ellenére Fabrice Fitch sok esetben nem tartja megbízhatónak, számos misének egyéb forrásait hitelesebbnek ítéli. Azonban a *Missa Cuiusvis toni* esetében Fitch is azt írja, amire saját olvasatom alapján jutottam, hogy nincs lényegi eltérés a VatS 35 és a Chigi-kódex leírata között. Sőt, a szöveg aláírásával valamivel egyértelműbb utóbbiban.<sup>14</sup>

---

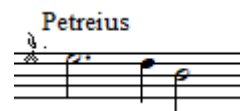
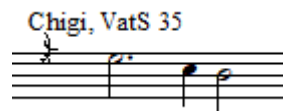
<sup>12</sup> Fitch idézi Kellmant. 5 Regis motetta is szerepel a tartalomban In: Fitch, Fabrice: *Johannes Ockeghem. Masses and Models*. (Párizs: Honoré Champion, 1997.) 11.

<sup>13</sup> Fitch: I.m. 12.

<sup>14</sup> Fitch: I.m. 13.

Ebben a kéziratban, a Credo *Et iterum venturus est* szakaszában a kotta másolója kiírt egy *b* előjegyzést minden szólamban a *VI.* fokra. A tenorban nem írta ki előjegyzésbe a *b*-t, azonban a szólamban megjelenik. Továbbá a tenorban és a contratenorban megjelenik még egy-egy *b*, a *II.* fokon. A tenorban és a basszusban egy „*fl*” betűkhöz hasonló jelölés látható, a finális felett egy terccel. A *b* jelzések a dór-hypodór, és fríg-hypofrig *resolutio*ban értelmezhetők. Az „*fl*” jelzést finálisnak értelmezve azonban egy terccel feljebbi *Ut*-változat valósítható meg a *II.* fokon lévő *b*-k nélkül. Ezek a jelek korai kiadói javaslatokként értelmezhetők a mise megszólaltatásához.<sup>15</sup>

A két korábbi kéziratban a nyújtott ritmusos, lehajló kvart dallamok többnyire terc+szekund, kevesebbszer szekund+terc beosztással jelennek meg, de a két forrás többé-kevésbé egységes a használatukat tekintve. Ezzel szemben Petreius egységesíti ezt a dallamfordulatot, minden esetben szekund+ terc hangközrendet követve.<sup>16</sup>



Mint mondtuk, a Dodecachordonban idézett Kyrie szakasz mindhárom fő forrástól különbözik. A közreadó itt nem volt tisztában a *signum* jelentésével, koncepció nélkül helyezték el a sorok elejére, amint Glareanus írja: vagy egy sorra, vagy sorközbe.<sup>17</sup> Így a később Glareanusot idézők, Ambrosius Wilflingseder és Charles Burney is rosszul – bár nem ugyanúgy – vették át a jelölést.<sup>18</sup>

James Haar, *Lessons in theory from a Sixteenth-century Composer* című cikkében egy nápolyi kismester, zeneszerző és elméletíró, Giovan Tomaso Cimello rövid elméletírását elemzi, mely a Bologna B 57 jelzésű kéziratban található meg.<sup>19</sup> Cimello rejtvénykánonként, más művek társaságában idézi a *Missa Cuiusvis toni* Kyrie szakaszát. Az írás keletkezését Haar az 1540-es évek végére teszi, és feltételezi, hogy Cimello már olvasta a *Dodecachordont*, mikor a könyvet megírta.<sup>20</sup> Haar szerint Cimello is Glareanus alapján idézhette a *Missa Cuiusvis tonit*, ám Cimellonál a kulcsok, bár alakra megegyeznek

<sup>15</sup> Benthem: „Introduction.”iii.

<sup>16</sup> Melyet Benthem is átvett az Ockeghem-misék új összkiadásában. Lásd: i.m.

<sup>17</sup> Glareanus: *Dodecachordon*. (Basel: H. Petrus, 1547.) 455.

<sup>18</sup> Glareanus: 3. vonal, 4. vonalköz, 2. vonal, 4. vonalköz. Wilflingseder: 4. vonalköz, 4. vonalköz, 4.vonalköz, 4. vonal. Burney: 3. vonal, 4. vonal, 2. vonal, 4. vonal. A hangok megegyeznek a három közreadásban.

<sup>19</sup> A kézirat internetes lelőhelye:

[http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/\\_B/B057/](http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_B/B057/) (2023. 11. 05.) Nagyon köszönöm Bali Jánosnak, hogy felhívta figyelememet erre a forrásra.

<sup>20</sup> Haar, James: „Lessons in Theory from a Sixteenth-Century Composer.” In: Haar, James (Corneilson, Paul szerk.): *The Science and Art of Renaissance Music*. Princeton: Princeton University Press, 1998. 149-175. 158.

Glareanus notációjával – a discantus és contratenor *signuma* kissé felcsúszva – de többé-kevésbé jó helyen vannak, a contratenor lefelé hajló kvartja pedig a Petreius-féle kiadással egyezik. Ugyanakkor olyan érzésünk lehet, mintha emlékezetből, vag hallás után írta volna le a részletet, mivel a contatenor utolsó két üteme hiányos és hibás (tercre zár). Ugyancsak tercre zár a tenor szólam. Írása végén Cimello kánonokat sorol fel, melyeket bibliai szövegek oldanának fel, bár hogy mire gondolhatott, az nem mindig egyértelmű. A kánonként szereplő szöveg az idézet elején, a discantusnál: *Nemo me condemnavit*, a basszusnál: *Nec te condemno*.<sup>21</sup> Azaz: „Senki nem ítélte meg engem.” és „Én sem ítéllek meg téged.”

1. kép. Bologna B 57 Fol.15v



<sup>21</sup> V.ö: János evangéliuma, 8, 10-11. „nemo te condemnavit”, és „nec ego te condemnabo”, azaz, „senki sen ítélte el” és „én sem ítéllek el.” Lásd: Haar: 157.

## 2. Missa Cuiusvis toni – rövid recepciótörténet

A *Missa Cuiusvis toni* a 16. század óta folyamatos érdeklődés tárgya. Ockeghem életművében ez az a mű, mely a *Missa Prolationum*, valamint *Prenez sur moy* rejtvénykánnon mellett állandó tárgya az elemzéseknek. Az első hivatkozás Ockeghem Cuiusvismiséjére a szerző halála után ötven évvel, 1547-ben jelent meg Glareanus *Dodecachordon*jában. Glareanus rövid elemzéséhez mellékeli az első Kyrie és Benedictus tételket. A következőket írja Ockeghem miséjéről:

Ockeghem komponált továbbá egy Misét minden tónusra [*Missa ad omnem tonum*] (ahogy ő nevezte), mely azonban csak három tónusban énekelhető, a három fajta kvart mintájára. Nincsenek kulcsok a sorok elején, csak egy kör egy kérdőjellel jelez egy vonalat, vagy vonalközt. Úgy döntöttünk, bemutatunk egy Kyriét, hogy az olvasó lássa: a tenor ut, re, vagy mi hangokon kezdődhet. A kétszólamú Benedictust is csatoltuk ugyanebből a miséből.<sup>27</sup>

Glareanus kijelentése bizonyos, hogy nem figyelmen kívül hagyható a *Missa Cuiusvis toni* vizsgálatakor. Korának egyik legjelentősebb zeneelméleti traktátusában jelent meg a mondat, a 16. század legfontosabb teoretikusának tollából. Az azóta eltelt idők zenéről írói kiindulópontnak tekintették Glareanus *cuiusvis*-megfejtését, ám nem mindenki ugyanabban az értelemben. Egy részük elfogadta a három megfejtés lehetőségét, a három kvart *species* mintájára, másokat azonban éppen az ő *ad omnem tonum* kifejezése arra indított, hogy a négy tónus egyenértékűségét véljék igazságnak.

Glareanus *Missa ad omnem tonum*ként hivatkozik a misére, és túlzásnak tartja a zeneszerzői vállalást. Azt írja, Ockeghem nevezte így a darabot – ami nem valószínű, hiszen

---

<sup>27</sup>„Idem Okenheim Missam ad omnem Tonum (ita enim ipse nominavit) composuit cum ad treis duntaxat voceis, secundum treis diatessaron species, decantaretur, nulla initio clavi adposita, sed circulo duntaxat cum virgula interrogatoria vel lineam vel spacium notante. Eius Missae unum [Kyrie], ut ita dicam adponere placuit, ut Lector videret Tenorem eius vel in ut, vel in re, vel in mi exordium habere posse. Adiectum et Benedictus duarum vocum, ex eadem.” Glareanus: *Dodecachordon. Liber tertius*. (Basel: H.Petrus, 1547.) 454. web: *Thesaurus Musicarum Latinarum* <https://chmtl.indiana.edu/tml/16th/GLADOD3> (2023. 11. 03.) Angol fordítás: Miller, Clement A. (ford.): *Musicological Studies and Documents*. 6. (Róma: American Institute of Musicology, 1965.)



a fő forrásokban *Missa Cuiusvis toni*ként szerepel. Urquhart<sup>28</sup> és Benthem<sup>29</sup> éppen Glareanus *ad omnem tonum* kifejezésére vezeti vissza a későbbi időknek azt a törekvését, hogy minden tónusban értelmezhetőnek szeretnék olvasni. A 20. század végéig egyfajta mítosz lengte körül a darabot, megközelíthetlenség és elragadtatás, de a gyakorlati szempontok túl kevés súlyt kaptak – milyen megkötéseket hordoz magában és milyen lehetőségeket. Bár kicsi a különbség a két megfogalmazás között, mégis a *minden tónusban* énekelhető mise egy sokkal elméletibb megközelítést hordoz magában, és valóban azt a célt tűzné ki, hogy négy, vagy Glareanus elmélete szerint hat megvalósítási lehetőség legyen adott.<sup>30</sup> A mise *bármely tónusban* megfogalmazás, ennél megengedőbb, és talányosabb is. Ahogy Peter Urquhart írja: „A *Cuiusvis toni* a modális választás felelősségét adja meg az előadónak, míg az *ad omnem tonum* a tökéletes változékonyság ideáját helyezi a darabra.”<sup>31</sup>

A három kvartfajta melyek szerint a tenor énekelhető: *Ut-re-mi-fa*, *Re-mi-fa-sol*, és *Mi-fa-sol-la*. Glareanus csak két nagyon rövid részletet közöl, és a tenor ezek közül csak a Kyriében szerepel, de a későbbiekben látni fogjuk, mégis igazat kell adnunk Glareanusnak.

Néhány évvel később Ambrosius Wilflingseder Glareanus szavait szó szerint idézi.<sup>32</sup> Az *Erotemata musices practicae* „*Cantus fictus*” fejezetben hozza példának Ockeghem másik kulcsnélküli műve, a *Fuga trium vocum* (*Prenez sur moy*) után. Az első Kyriét idézi, majd megadja a *resolutiot* is *F-ut*, *G-re* és *A-mi* alaphangokra, minden esetben egy *b* előjegyzéssel.

Glareanus óta elemzők sora vette górcső alá Ockeghem miséjét, különféle megoldásokat javasolva a kánon – mise bármilyen tónusban – feloldására. Valóban minden tónusban elénekelhető-e? Ha igen, milyen kulcsösszeállításban? Milyen finálisokkal? Ha nem, miért nem? Milyen modális megkötések adódnak a kotta olvasásakor? Mi az, ami valóban működik? Mely finálisokon értelmezhető – és milyen modális változtatásokkal?<sup>33</sup>

<sup>28</sup> Urquhart, Peter: *The Myth of Ockeghem's Cuiusvis toni mass*. Egham, 1990, átdolgozva 2011 (Kézirat, a 18. British Conference on Medieval and Renaissance Music konferencián felolvasott előadás) 2.

<sup>29</sup> Benthem, Jaap van: „Introduction”. In: Benthem, Jaap van (szerk): *Ockeghem: Masses and Mass Sections III., Ockeghem: Missa Cuiusvis toni upon re and mi*. (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1996) ii. valamint: Benthem, Jaap van: „Prenez sur moys votre exemple» Signae text and cadences in Ockeghem's Prenez sur moy and Missa Cuiusvis toni.” *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 47/1/2. (1997): 99-118. 100.

<sup>30</sup> A hat finális Glareanus elméletében: *ut, re, mi, fa, sol, la*.

<sup>31</sup> Urquhart: *The Myth of Ockeghem's Cuiusvis mass*, i.m., i.h.

<sup>32</sup> Wilflingseder, Ambrosius: *Erotemata Musices Practicae*. (Nürnberg: Christophorus Heußler, 1563.) 64-68. A *Missa prolationum*ot, valamint s a *Fuga trium vocum*ot is idézi.

<sup>33</sup> Lásd Levitan összefoglalását 1937-ig. Levitan, Joseph S.: Ockeghem's Cleffless Compositions. *The Musical Quarterly*. 23/14. (1937, október) 440-464. Valamint Benthem összkiadásában: „A Concise History of Missa Cuiusvis toni.” In: *Missa Cuiusvis toni upon re and mi*. i.m. 31-35.

Az elemzések, kiadások, értelmezések között éles határvonalat húz az a gondolat, melyet már Glareanus is megfogalmaz: talán mégsem „minden tónusban” énekelhető a *Missa Cuiusvis toni*. Az azonban, hogy mely tónusokat gondolják megvalósíthatónak a mise elemzői, igen változatos képet mutat. Glareanus gondolata élt a zenéről írók emlékezetében egészen a 19. század végéig. A minden tónusban énekelhetőség igénye Philipp Spittánál merült fel elsőként. Spitta Ambros és Kade Glareanust alapul vevő *Missa Cuiusvis toni* értelmezésére<sup>34</sup> írt kritikájában, 1890-ben így fogalmaz:

A csupán a kvartfajtákra való hivatkozás félrevezető lehet, mivel lehetővé teszi azt a feltételezést, hogy a Mise alakja nem változik, akár C-ről, F-ről, vagy G-ről hangzik el. Glareanus persze nem erre gondolt; ha a Misét *ad omnem tonum* komponálták, akkor ezt ő is csak úgy érthette, hogy mind a négy egyházi hangnemre illik.<sup>35</sup>

A hagyományos hexachord-rendszerben *Ut* eshet C-re, F-re és G-re, de az ezekre épülő *oktáv típusok* különbözőek, miért ne különbözne a mise C-*ut*, F-*ut*, vagy G-*ut* szerinti *resolutiója*? Hozzá kell tennünk, hogy bár Spitta az *ut* megvalósításokkal kapcsolatban fejezi ki hiányérzetét, igénye a többféle megszólaltatás lehetőségeire jogos. Ambros *resolutioi* csupán kétfajta kvartot használnak: *re-mi-fa-sol* (D és A finálisoknál, előjegyzés nélkül, valamint *ut-re-mi-fa* F finálissal, egy *b* előjegyzéssel.<sup>36</sup>

Spitta írása után elterjedt a négyfajta realizáció eszméje, a zenei szempontok, a mise sajátosságai háttérbe szorultak, a kulcs- és előjegyzéskombinációk kerültek fókuszba. A 20. század elején az azonos alaphangra rendezés gondolata is előkerül.<sup>37</sup>

Folyamatos érdeklődés tárgya volt a 19. és 20. században, de különösen nagy figyelem övezte a kilencvenes években, Ockeghem halálának ötszázadik évfordulója közeledtével. A reneszánsz zene újfajta megismerése, mely a 20. század kutatásainak, a középkori-reneszánsz latin nyelvű források fordításának, és szélesebb körben való

<sup>34</sup> Ambros, August Wilhelm: *Geschichte der Music, III. kötet*. (Lipcse: Leuckart, 1890) 177-178.

<sup>35</sup> „Allein die Bezugnahme auf die Quartengattungen kann in die Irre führen, insofern sie die Annahme zuläßt, daß es für die Gestalt der Messe gleich sei, ob sie aus C, F oder G intoniert werde. Dies hat Glareanus natürlich nicht gemeint; wenn die Messe ad omnem tonum komponiert ist, so kann auch er dies nur so verstanden haben, daß sie für jeden der vier Kirchentöne paßt.” Spitta, Philipp: [Kritika] *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* (VI., 1890). 141-142. 142.

<sup>36</sup> Kade példatárral egészíti ki Ambros írását, a *Missa Cuiusvis toni* D-finálisú *resolutióját* ellátja egy *b*-vel, így fríg továbbra sincs, a D és A finálisú változat azonban egymás transzpozícióivá válnak. Lásd: Kade, Otto: *Ausgewählte Tonwerke [...] Ein Beispielsammlung zu dem dritten Bande der Musikgeschichte von A. W. Ambros*. (Lipcse, Leuckart, 1911) xv-xvi.

<sup>37</sup> Riemann, Hugo: *Handbuch der Musikgeschichte, II*. (Lipcse, 1907) 39. Idézi Benthem, i.m. 32.

terjedésének köszönhető, új szempontokat adott a kutatók kezébe. Urquhart (1990),<sup>38</sup> Goldberg (1992),<sup>39</sup> Houle (1992)<sup>40</sup>, Perkins (1993),<sup>41</sup> Dean (1996),<sup>42</sup> valamint Benthem az új összkiadás kapcsán (1996)<sup>43</sup> mind különböző megközelítésből vizsgálták a misét – és más-más megoldásokat javasoltak. Míg a 19. és a 20. század első felének elemzői leginkább feloldani szerették volna a „minden tónusban” kánont, szélsőséges megoldásokat javasolva kulcsösszeállításokra és előjegyzésekre, addig a század végén egyre inkább a zenére összpontosítva elemezték azt, figyelembe véve a 15. század elméleti szabályrendszerét – és igyekeztek a mítosz mögé látni.

A 15. századi polifon zene fontos problémája a tritónusz és fordítása, a szűkített kvint, mely sem együtthangzásban, sem dallamívekben nem kívánatos, ahogy Tinctoris és mások számos helyen felhívják erre a figyelmet. Ockeghem miséje pedig sok ponton felveti e problémát. Többször visszatérő elvárás a legújabb, 90-es évekbeli elemzésekben,<sup>44</sup> hogy a tónusokat a lehető legkevesebb *musica ficta* alkalmazásával hallhassuk Ockeghem miséjében, ami talán egybeeshet Tinctorisnak azzal a törekvésével, hogy a tónusokban minél kevesebb módosítójel legyen - ez nyilvánvalóan nem lehetséges a *b* folytonos felbukkanásai miatt.

---

<sup>38</sup> Urquhart: The Myth of Ockeghem's Cuiusvis toni Mass, i.m.

<sup>39</sup> Goldberg, Clemens: „Cuiusvis toni. Ansätze zur Analyse einer Messe Johannes Ockeghems.” *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 42/1 (1992): 3-35.

<sup>40</sup> Houle, George: „Introduction.” In: Houle, George (szerk.): *Ockeghem's Missa Cuiusvis toni in its Original Notation and Edited in All the Modes*. (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

<sup>41</sup> Perkins, Leeman L.: „Modal Strategies in Ockeghem's Missa Cuiusvis toni.” In: Hatch, Christopher és Bernstein, David W. (szerk.): *Music Theory and the Exploration of the Past*. (Chicago: University of Chicago Press, 1993.) 59-71.

<sup>42</sup> Dean, Jeffrey: „Ockeghem's Attitude Towards Modality: Three-mode and Eight-mode Typologies.” In: Günther, Ursula (szerk.): *Modality in the Music of Fourteenth and Fifteenth Centuries*. (Neuhausen, American Institute of Musicology, 1996.) 203-246.

<sup>43</sup> Benthem: „Introduction.” i.m.

<sup>44</sup> A fentiek közül Urquhart, Houle, Dean.

### 3. A háromféle tonalitás hagyományának nyomai a 15–16. században

Az 1980–90-es évek letisztult Cuiusvis-magyarázatai többnyire arra jutnak, hogy a misének három megoldása lehetséges, ahogy Glareanus írja: a három kvart mintájára. Urquhart, Dean és Benthem különböző utakon jutnak el Glareanus megfejtésének igazolására.

Az minden cikkben hangsúlyozódik, hogy a *IV.* fok jelentősége megnehezíti a líd megvalósítást, nem pusztán azért, mert így *b*-t kell alkalmazni előjegyzésben, és így módosul a tónusra jellemző kvinttípus, hanem azért, mert a *VII-IV.* kapcsolatoknál a *VII.* fokot is el kell látni egy *b*-vel a tritónusz elkerülése érdekében. Így pedig, ahol ilyen helyzet van, ott mixolíd hangkészlet alakul ki. Perkins számításai szerint 29 alkalommal történik zárlat a *IV.* fokon, ez meghaladja az első fokú zárlatok számát, ami 25. A tonális elrendeződés így leginkább a frígnak kedvez, mert a benne problematikus *V.* fokra alig épül kvint a mise során. Azonban magában hordozza, hogy a líd *resolutioban* a *IV.* fok újra és újra megjelenik *b*-vel, ami a tónus természetétől idegen – bár Ockeghemnél nem példa nélküli. *A Missa Quinti toniban* is gyakori a *IV.* fok, és a tételindítások, csakúgy, mint a *Missa Cuiusvis toniban* éppen erre a fokra mozdulnak el.

A dallami tritónuszok is problémát okozhatnak, elsősorban dórban, ahol a *III-VI.* fok közötti gyakori mozgás miatt szintén egy *b*-nek kell kerülnie az előjegyzésbe. Ugyanakkor a *VI-II.* dallammozgás is gyakori, így a *VIIb* miatt a *II.*-t is módosítani kell *b*-vel, így viszont nagyon gyakran fríget kapunk. Fentieket figyelembe véve Clemens Goldberg arra jut, hogy csupán két lehetséges megvalósítása van a misének: fríg és mixolíd.<sup>1</sup>

Jeffrey Dean „Ockeghem’s attitude towards modality” című cikkében a 15–16. században két egymás mellett élő hagyományt feltételez: a nyolc tónus rendszerét, mely az egyszólamú liturgikus repertoárra volt alkalmazható, és egy három-tónus rendszert, mely a polifónia gazdagodása által kezdett kialakulni és melyben keverednek a hagyományos tónusok jellemzői.<sup>2</sup> Ezt a vélekedést alátámasztja, amit Glareanus ír kortársairól: „Manapság számos tanult ember ellentmondásnak véli, amikor tizenkét móduszt említék. Ők csak

---

<sup>1</sup> Goldberg, Clemens: „Cuiusvis toni. Ansätze zur Analyse einer Messe Johannes Ockeghems.” *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 42/1 (1992): 3-35. 14.

<sup>2</sup> Dean, Jeffrey: „Ockeghem’s Attitude Towards Modality: Three-mode and Eight-mode Typologies.” In: Günther, Ursula (szerk.): *Modality in the Music of Fourteenth and Fifteenth Centuries.* (Neuhausen, American Institute of Musicology, 1996.) 203-246.

nyolcat ismertek; mások kijelentik, hogy három is elégséges, ut, re, mi ahogy játékosok [ludionum] sokasága tartja.”<sup>3</sup>

Máshol pedig így ír: „...az első nyolc [tónus] elegendőnek tűnik minden kompozíció létrehozásához, különösen, mivel általában csupán hármat használunk.”<sup>4</sup>

A fenti Glareanus-idézeteket összevetve a *Missa Cuiusvis toni*hoz fűzött megjegyzésével, a háromféle tonalitás lehetőségével kapcsolatban nem az egyetlen a *Dodecachordon*ban. Dean gondolatmenetének alapja a szolmizáció, felsorakoztatja a lehetséges kvint és kvart típusokat és ezekből oktávtípusokat alakít ki. A gondolatmenet nagyon hasonlít az egész cikk kiindulópontjaként idézett mű, Glareanus *Dodecachordon*jának elméletére. Egy táblázatban közli azokat a lehetőségeket, melyekben a kvintek és kvartok kombinálhatók egymással, hogy különböző oktávtípusok kialakítására – az eredmény tulajdonképpen Glareanus hat oktávtípusa:<sup>5</sup>

1. táblázat: Oktávtípusok Dean szerint

I. oktávtípus	fa-sol-la/re-mi-fa/ut-re-mi-fa	3. típusú kvint + 3. típusú kvart	líd	5. tónus
II. oktávtípus	ut-re-mi-fa-sol/ut-re-mi-fa	4. típusú kvint + 3. típusú kvart	glareanusi ion	-
III. oktávtípus	ut-re-mi-fa-sol/re-mi-fa-sol	4. típusú kvint + 1. típusú kvart	mixolíd	7. tónus
IV. oktávtípus	re-mi-fa-sol-la/re-mi-fa-sol	1. típusú kvint + 1. típusú kvart	dór	1. tónus
V. oktávtípus	re-mi-fa-sol-la/mi-fa-sol-la	1. típusú kvint + 2. típusú kvart	glareanusi aeol	-
VI. oktávtípus	mi-fa-sol-la/re-mi-fa-sol-la	2. típusú kvint + 2. típusú kvart	fríg	3. tónus

<sup>33</sup> „Multis sane eruditus viris hac tempestate [paradoxon] visum est, cum de duodecim Modis a nobis fieret mentio. Qui ipsi octo duntaxat norant, alii etiam tres sufficere clamitabant, ut, re, mi, quemadmodum ludionum vulgus habet... the first eight semed sufficient for the foundation of all compositions, especially since in general we even have only three in frequent use.” Glareanus: *Dodecachordon*. II. könyv, 1. fejezet. <https://chmtl.indiana.edu/tml/16th/GLADOD2> (2023. 11. 01.)

<sup>4</sup> „... priores octo satis videbantur ad omnes cantilenas constituendas, praesertim cum vulgo etiam tres duntaxat habeamus in frequentiore usu.” Glareanus: *Dodecachordon*. II. könyv, 7. fejezet. <https://chmtl.indiana.edu/tml/16th/GLADOD2> (2023. 11. 01.)

<sup>5</sup> A tritónuszt strukturális hangközként tartalmazó két lehetőséget értelemszerűen - Glareanushoz hasonlóan - elveti. A táblázatot ld itt: Dean: „Ockeghem’s Attitude” I.m. 230.

Az I. típus polifóniában gyakorlatilag nem létezik, hiszen a bő kvartot tartalmazó „*fa-fa kvint*” (fa-sol-la/re-mi-fa, ez a hagyományos 3. típusú kvint) „*ut-sol kvintté*” (ut-re-mi-fa-sol, hagyományos 4. típusú kvint) alakul át, a *b* előjegyzés segítségével. Az I. típusú oktáv-elrendezés helyett a II. típusú volt gyakorlatban, később ez kapta a Ion nevet Glareanus traktátusában. Az „V. típus” elméletben nem különül el a dórtól, egészen 1547-ig, amikor is Glareanus elnevezte Aeolnak.

Dean szerint, ha Ockeghem a tinctorisi nyolc tónus-rendszert szerette volna demonstrálni művével, olyan misét kellett volna írnia, mely megengedi a jellegzetesen líd, mixolíd, dór és fríg realizációkat egyaránt. A VII. fokot emeli ki: ha a *b* előjegyzésű ötödik tónusban kvintet építünk erre a fokra, akkor szűk kvint alakul ki. A III. fok is érzékeny hetedik tónusban, ugyanezen okból. Ockeghem mégis számos helyen épít kvintet mindkettőre. Ez, valamint kvartron futó dallamok sora egy olyan *ut*-ra épülő tonalitást sugall (hiszen dallamban sem fordulhat elő tritónusz), mely keverve tartalmazza Dean II. és III. típusát. Ez a Glareanus-i ion és mixolíd keveréke. Nincs tehát kifejezett líd és jellegzetesen mixolíd verzió.<sup>6</sup> Hozzáteszi, hogy ha a líd verzió mégis megvalósítható lenne, a basszus sűrű ugrásai az I. és IV. fok között azt sugallja, hogy Ockeghemnek nem az volt a szándéka, hogy a négy hagyományos tonalitást bemutassa.<sup>7</sup>

A dór megvalósítása *b* nélkül az ellenpont miatt nem lehetséges, folyton arra kényszerít, hogy a szext le legyen szállítva, így a hagyományos első tónus helyett Dean V. típusa a jellemző, mely megegyezik Glareanus Aeoljával.<sup>8</sup>

Dean a tinctorisi-glareanus-i elmélet nyomán arra jut, hogy három lehetséges előadásmód létezik: egy *ut* finálissal, mely keverve tartalmazza a líd és mixolíd tipikus elemeit, egy *re* finálissal, melynek oktáv-elrendezésében a kvart nem szabályszerű, valamint egy *mi* finálisú, a fríg. Ez a verzió az egyetlen, mely a legkevesebb modális változtatással elénekelhető.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Dean: I.m. 235.

<sup>7</sup> Dean: Im. 236.

<sup>8</sup> Dean: I.m. I.h.

<sup>9</sup> Bizonyos helyeken itt is módosításra van szükség: frígben az V. fokra épített kvint felemelendő.

Cristle Collins Judd „Modal Types and Ut, Re, Mi tonalities”<sup>10</sup> című cikkében megjelenik még két Glareanus gondolat fentiekén kívül: „Ugyanezek az emberek az énekek végződéséről így tanítanak: minden ének vagy *re*, vagy *mi*, vagy *ut* hangon végződik.”<sup>11</sup>

És máshol: „Napjaink énekesei minden uttal kezdődő éneket ehhez a tónushoz [Ion] rendelnek, amint minden *re*-t dórnak, és minden *mi*-t frígnak mondanak, nem veszik észre, hogy van másik *ut* is, mint ami ebben a módusban van.”<sup>12</sup>

Judd Josquin motettáiban fedezi fel az *ut-re-mi* hármas tonalitás-rendszert. Schenkeri analízist alkalmazva „modalitás típusokat” (*modal types*) határoz meg, redukálja a zenei folyamatot egy nagyon tömör, párhangos kivonatot létrehozva. A *modal types* kifejezés a kvint és kvarttípusokon túl mutat rá egy-egy mű tonális centrumára és az ahhoz kapcsolódó legfontosabb hangmozgásokra. A különböző művek ilyenmódon leegyszerűsítve egy-egy típusba sorolhatók, modalitásuk alapján. Ezzel az eszközzel a tonális összefüggéseket, a hangok egymáshoz való viszonyát vizsgálja, de nem dallamösszefüggésekben, és nem különösképpen a tenorra koncentrálva, mely általánosan a modális elmélet középpontjában áll. A módszerrel elemezve az ötödik-hatodik és a hetedik-nyolcadik tónusú darabokat, a két modalitás között nagy hasonlóságot találunk, ami abból fakadhat, hogy egy zenemű struktúráját alkotó hangok a finális feletti kvintben, esetleg szextben tömörülnek.<sup>13</sup>

Judd éppen arra jut Josquin motettáival kapcsolatban, mint amire a *Missa Cuiusvis toni* elemzése során – Glareanust is beleértve – legtöbbször: a líd és a mixolíd tonalitások hangzásban nem nagyon különülnek el egymástól. Judd megfigyelése, hogy Josquin motettái között egyáltalán nincsen hetedik tónusú darab, és nyolcadik tónusban is arányaiban kevés akad. A három-tonalitás hagyománya, melyről Glareanusnál olvashatunk, úgy tűnik, Josquinnél, legalábbis a motettákban már eleve adott.

A polifónia magával hozza az *I-IV*. fokok kapcsolatának problematikáját, együtthangzásban és a dallammozgásokban is. Tinctoris kétszólamú példái is jól mutatják ezt, és a többszólamúság további kényszerű helyzeteket szül. A háromféle hangzás egyenesen következik a polifóniából és Glareanus tanúsága szerint a 16. században íratlan szabály volt.

---

<sup>10</sup> Judd: „Modal Types and “Ut, Re, Mi” Tonalities: Tonal Coherence in Sacred Vocal Polyphony from about 1500.” *Journal of the American Musicological Society* 45/3 (1992, ősz): 428-467. 437-438.

<sup>11</sup> „Omnis cantus desinit aut in re, aut in mi, aut in ut.” Glareanus: *Dodecachordon*. I. könyv, 12. fejezet. <https://chmtl.indiana.edu/tml/16th/GLADOD1> (2023.11.01.)

<sup>12</sup> „Hac tempestate omne Ut, ad hunc conferunt Modum Cantores, quemadmodum omne Re, ad Dorium, et mi ad Phrygium, nullum Ut quam huius Modi cognoscentes, quod superius quoque admonuimus.” Glareanus: *Dodecachordon*. II. könyv, 20. fejezet. <https://chmtl.indiana.edu/tml/16th/GLADOD2> (2023.11.01.)

<sup>13</sup> Judd, Cristle Collins: „Modal Types and “Ut, Re, Mi” Tonalities” I.m. 440.

2. táblázat: Ockeghem miséi tonalitásuk szerint

Missa Sine nomine a 3	protus
Missa Caput	protus
Missa Fors seulement	protus
Missa Au travail suis	protus
Missa Sine nomine a 5	deuterus
Missa Mi-mi	deuterus
Credo Sine nomine	deuterus
Missa Ma maitresse	tritius
Missa Quinti Toni	tritius
Missa Prolationum	tritius
Requiem	tételenként más
Missa L'homme armé	tetrardus
Missa De plus en plus	tetrardus
Missa Ecce Ancilla Domini	tetrardus

Ockeghem fennmaradt miséinek tónusrendjét nézve kiegyensúlyozott képet látunk. A modális játékokat, melyek Ockeghem több miséjét is átszövik, elhomályosítva az eredeti tonalitást most nem nézve azt látjuk, hogy minden tónuspárban három, vagy négy mise íródott. A fríg tonalitás is jelen van három misében, annak ellenére, hogy az a 15. században, polifóniában ez a tonalitás még ritkábban fordul elő – Ockeghem úttörőnek számít alkalmazásával.<sup>14</sup> A mixolíd és hypo-mixolíd misék a *L'homme armé*, a *De plus en plus* és az *Ecce ancilla Domini* misékben is egyértelműen a mixolíd jellegzetességei valósulnak meg

A mixolíd misék változatosabb hangzasképet mutatnak a lídhez képest, mely még ha hangsúlyozott is benne az *I-IV* kvart, vagy akár a *IV-VII* kvart is megjelenik, megkülönböztethető egymástól. Bár a tényleges hangkészlet megegyezhet a líd és mixolíd tonalitás között, a tónus belső működése mégsem ugyanaz. A továbbiakban látni fogjuk, hogy Marchetto da Padova tonalitás elméletében a tónust alkotó *speciesek* sem pusztán hangkészletként jelennek meg. Az egyes kvint és kvart típusokat különböző *interruptiok*, különböző hangköz-beosztások által különböző tónusokba sorolja.

A Glareanus által megfogalmazott, Dean és Judd által tárgyalt *ut-re-mi* hármas tonalitás-tudat a barokkban még fellelhető. A *mi*-tonalitás ugyan már csak az archaikus fríg

<sup>14</sup> A 15. századi fríg művekről lásd: Dean: „Ockeghem’s Attitude.” I.m.



### 3. A háromféle tonalitás hagyománya a 15-16. században

koráldallamok harmonizálásaiban található meg, de jelen van. Az *ut* és *re* egyértelműen elsődleges tonális centrumokként való alkalmazására álljon itt Johann Sebastian Bach *Wohltemperiertes Klavier*jához fűzött előszava: „Das Wohltemperierte Klavier. Preludiumok és Fügák minden hangon és félhangon, nagy terces, vagyis *ut-re-mi* és kisterces, vagyis *re-mi-fa* tonalitásokban.”<sup>15</sup> Bach már nem a háromfajta kvart, hanem a kétféle terc mintájára komponálja darabjait. Ez már a dúr-moll tonalitás világa, egy egészen más közeg, ám a fríg-korálokkal kiegészülve a háromfajta hangzás még a 18. században is élő hagyomány volt.

---

<sup>15</sup> „Das Wohltemperierte Clavier. oder Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia, So wohl tertiam majorem oder *Ut Re Mi* anlangend, als auch tertiam minorem oder *Re Mi Fa* betreffend.” 1722. Staatsbibliothek Berlin, Berlin. D-B Mus. Ms Bach P 415. Fol. 1r.  
<https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN813072077> (2023. 11. 05.)

## 4. Tinctoris és Ockeghem

Johannes Tinctoris (1435?-1511) a 15. század egyik legtermékenyebb zeneelméletírója volt. Életműve felöleli a késő 15. századi zene minden területét az alapoktól az esztétikáig.<sup>1</sup> Tizenkét traktátusát a legkülönbözőbb témákban és terjedelemben írta. Írásai között szerepel ismeretterjesztő szándékkal készült mű, valamint a legaprólékosabb, minden részletre kitérő, enciklopédikus írás is. Külön traktátust szentelt a kor ritmikai-metrikai jelenségeinek összegzésére, a nyolc tónus rendszerének bemutatására, az ellenponttan átfogó megismertetésére. Írásaiból kitűnik, hogy széles rálátással bírt a zenetörténetre, és kortársainak zenéjét is behatóan ismerte. Zenekritikusi magatartása a 15. században rendkívül szokatlan, kifejezetten progresszív vonás, emellett végletekig menő szisztematikusság jellemzi. Ugyanakkor vágyott az elismerésre, és nem mindig elegáns kritikai megnyilvánulásai mögött az önigazolásra való vágyat sejtethetjük.<sup>2</sup>

Elméleti munkáit nápolyi tartózkodása idején, I. Ferdinánd nápolyi király udvarában írta, ahol a *capella* énekeseként, jogtanácsosként, valamint udvari zenetanítóként is szolgált.<sup>3</sup> Tanítványai között szerepelt a király lánya, a későbbi magyar királyné, Aragóniai Beatrix, akinek több elméleti munkáját is dedikálta.<sup>4</sup> A művek sorrendje, bár pontos időrendet nehéz megállapítani, nem mutat következetességet. Albert Seay szerint az írások egymásutánisága olyan, mintha a *Diffinitorium musicae* után aszerint írta volna a műveket, hogy éppen mit kellett sürgősen elmagyarázni az udvarban a tanítványainak.<sup>5</sup> Az életmű mégis egy teljes egészé áll össze.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Seay, Albert (szerk.): Johannes Tinctoris Opera Theoretica I. In: [=Carapetyan, Armen (szerk.): Corpus Scriptorum de Musica. 22.] (Róma: American Institute of Musicology, 1975.) 65-103. A továbbiakban: Tinctoris: *De natura*. Angol fordítás: Seay, Albert (ford.): *Johannes Tinctoris Concerning the Nature and Propriety of Tones*. (Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1976.)

<sup>2</sup> Lásd többek között: Bonnie J. Blackburn: „Did Ockeghem Listen to Tinctoris?” In: Vendrix, Philippe (szerk.): *Johannes Ockeghem. Actes du XL<sup>e</sup> Colloque international d'études humanistes*. (Párizs: Klincksieck, 1998.) 597-640. valamint Rob C. Wegman: „Tinctoris's Minimum Opus.” *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. Vol. 73 (2019). 5-22.

<sup>3</sup> Woodley, Ronald: „Tinctoris, Johannes.” In: [=Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 25.] (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 497-501. 498.

<sup>4</sup> *Tractatus de regulari valore notarum, Complexus effectuum musices*, valamint *Diffinitorium musicae. De natura et proprietate tonorum* című munkájában is dicséri Beatrix zenei ítélőképességét, valamint az utószóba is belefoglalja annak 1476-os magyarországi megkoronázását.

<sup>5</sup> Seay: „Introduction.” In: Seay, Albert (szerk.): Johannes Tinctoris: *Opera Theoretica I*. I.m. 7.

<sup>6</sup> Lásd ugyanakkor: Wegman Rob C.: „Tinctoris magnum opus.” In: Bloxam, Jennifer M., Filocamo, Gioia, and Holford-Strevens Leofranc (szerk.): *Uno Gentile et Subtile Ingenio. Studies in Renaissance in Honour of Bonnie J. Blackburn*. (Turnhout: Brepols, 2009). 769-782. Wegman szerint Tinctoris már az 1460-as években Itáliában lehetett, és még nápolyi szolgálata előtt megírhatta a traktátusokat, melyeket aztán Nápolyban, elismert, rangos személyként publikált. 779.

Munkáinak fő forrásaiként három kéziratot kell megemlítenünk. Az első, a Valencia MS 835 jelzésű kódex, Nápolyban készült Ronald Woodley szerint 1477–78 körül, tehát Tinctoris nápolyi éveinek derekán. Gazdagon díszített könyv, az elején és a végén egy-egy Tinctorist dicsérő költeménnyel. Ebben a kötetben található az egyetlen fennmaradt Tinctoris-ábrázolás is, melyen egy íróasztalnál ülve ír valamit, talán a nápolyi kastélyban.<sup>7</sup> A dedikáció Aragóniai Jánosnak, Ferdinánd király fiának szól, aki apostoli főjegyző (protonotárius), később Nápoly bíborosa volt, az ő könyvtárának számára készülhetett ez a díszes, elegáns gyűjtemény. A másik két fő forrást szintén Nápolyban másolták, Bibliothèque Royale, Brüsszel MS II 4147 jelzésű kódexet az 1480-as évek elején állíthatták össze, ekkor Tinctoris még mindig Ferdinánd udvarában szolgált. A Bologna, Biblioteca Universitaria, MS 2573 jelzésű kézirat pedig vélhetően az 1490-es évek elején készült el – ekkor már Tinctoris nem tartózkodott az udvarban.<sup>8</sup>

Tinctoris zeneszerzői munkásságáról is kizárólag a nápolyi tartózkodás idejéről maradt dokumentum. Művei főként itáliai kódexekben jelentek meg – Nápolyban, Veronában, Rómában. Valószínűleg az ő nevéhez fűződik a Beatrix és Mátyás esküvőjére Nápolyban készített zenegyűjtemény, a Mellon Chansonier, mely a kor számos neves szerzőjének műveit – köztük Ockeghemét is – tartalmazza. Fenn maradt négy miséje (*L'homme armé* négy szólamra, egy *Sine nomine* négy szólamra, és két háromszólamú mise, egy magas és egy különösen mély fekvésű darab), valamint tudunk két elveszett miséről, melyeket ő maga, valamint Gaffurius elméleti munkáikban idéznek.<sup>9</sup> Ezekon kívül egy *Jeremiás siralmi* megzenésítés, két Mária-motetta, valamint néhány világi mű maradt fenn. Kompozíciói Ockeghem és Busnoys stílusát idézik,<sup>10</sup> akiket minden alkalommal a legnagyobb szerzők közé sorolt. Biztosak lehetünk benne, hogy alaposan tanulmányozta műveiket, gyűjtötte munkáikat, hiszen számos korabeli művet idéz elméleti írásaiban – Ockeghem elveszett *Missa La belle se siet* című darabjáról a *De arte Contrapuncti*-ből van tudomásunk.

Ockeghem iránti tiszteletét nem egyszer kinyilvánítja írásaiban. Életművéből négy írás kiemelkedik jelentőségét tekintve: *Proportionale musices* (1470-es évek elején), *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476), *Liber de arte contrapuncti* (1477), valamint a

<sup>7</sup> Woodley, Ronald: „Johannes Tinctoris. Biographical Outline.” <https://earlymusictheory.org/Tinctoris/Tinctoris/BiographicalOutline/#> (2023. 10. 26.) Korábban Thomas Haffner 1483-ra becsülte a keletkezés időpontját, ez is még a nápolyi szolgálat idejére esne.

<sup>8</sup> Woodley: Biographical Outline, I.m.

<sup>9</sup> Woodley, Ronald: „Tinctoris, Johannes”. In: [=Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. XXV.] (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 497-501. 500.

<sup>10</sup> Woodley: I.m., 500.

torzóként fennmaradt *Liber de inventione et usu musicae*. Ockeghem neve mind a négyben előkerül, és minden alkalommal a legnagyobbak között említi.

A proporciós tanokat kimerítő részletességgel összefoglaló *Proportionale* Prológusában Tinctoris sorra veszi az elmúlt századok nagy mestereit egészen Júbáltól a görög muzikusokon át a kereszténység kiemelkedő zenészeiig, majd a közvetlen elődöket (Du Fay, Dunstaple, Binchois), végül a „modernek” következnek, melyek közül a sorrendben elsőként szerepel Ockeghem neve. Őt követik sorrendben: Busnoys, Regis, valamint Caron.<sup>11</sup> Ugyanakkor ez az az írás, amiben kemény kritikával illeti kortársait, köztük Ockeghemet is, és sérelmezi, hogy ezek a nagyszerű komponisták is letérnek „az igazság útjáról”.

A *De arte contrapuncti* előszavában ugyanígy számba veszi a nagyra becsült komponistákat, akik a nemrégiben elhunyt nagy mesterektől (Johannes Dunstaple, Guillelmus Du Fay, Egidius Binchois) tanulták az isteni művészetet, sorrendben a következőképpen: Johannes Ockeghem, Johannes Regis, Anthonius Busnoys, Firminus Caron és Guillelmus Faugues.<sup>12</sup> Itt Busnoys neve eggyel hátrébb kerül a sorban, de egy évvel korábban, a *De natura et proprietate tonorum* ajánlása a két leghíresebb és legünnepeltebb professzornak, Ockeghemnek és Busnoysnak szól.

Ockeghem és Tinctoris kapcsolata nem dokumentált, de Tinctoris írásai alapján adódik a feltevés, hogy talán találkoztak – emellett szól az a tény, hogy Tinctoris Ockeghem basszushangját dicséri a *De inventione et usu musicae*-ben, amit feltehetően saját fülével hallott. 1457-től az 1460-as évek közepéig Tinctoris Orléans-ban végezte jogi tanulmányait, valamint itt szolgált helyettes kántorként a Sainte-Croix katedrálisban. Nem elképzelhetetlen, hogy ezidő alatt járt a mindössze 110 km-re lévő Toursban, ahol Ockeghem szolgált.

A tények a következők. Az 1470-es évek elején, a *Proportionale musices* oldalain Tinctoris hevesen kritizálja a kortárs szerzőket, köztük a nála nagyjából tíz évvel idősebb Ockeghemet is, aki ekkor már toursi kincstárnok volt, híres zeneszerző és rangos egyházi személy, nem utolsósorban a francia király megbecsült diplomatája. A Prológusban így ír:

---

<sup>11</sup> Seay, Albert (szerk.): *Johannis Tinctoris Opera Theoretica*. IIa. In: [=Carapetyan, Armen (szerk.): *Corpus Scriptorum de Musica*. 22.] (Róma: American Institute of Music, 1978.) Továbbiakban: Tinctoris: *Proportionale*. Angol fordítás: Seay, Albert (ford.): *Johannes Tinctoris Proportions in Music*. (Colorado Spring: Colorado College Music Press, 1979.)

<sup>12</sup> Seay, Albert (szerk.): *Johannis Tinctoris Opera Theoretica*. II. In: [=Carapetyan, Armen (szerk.): *Corpus Scriptorum de Musica*. 22.] 12. Továbbiakban: Tinctoris: *De arte contrapuncti*. Angol fordítás: Seay, Albert (ford.): *Johannes Tinctoris The Art of Counterpoint*. [=Carapetyan, Armen (szerk.): *Musicological Studies and Documents*. 5.] (Róma: American Institute of Musicology, 1961.)

De fájdalom! Nemcsak ők [Ockeghem, Busnoys, Regis és Caron], hanem sok más híres zeneszerző is, kiket csodálok, miközben olyan finomsággal, zsenialitással és felfoghatatlan kedvességgel [*suavitas*] komponálnak, a zenei arányokról vagy semmit sem tudnak, vagy helytelenül használják azt a kevés jelet is, amelyről tudomásuk van, ami kétségkívül az aritmetika hiányának köszönhető, amely nélkül senki nem lesz kiváló a zenében, efelől nincs kétségem.<sup>13</sup>

Kifejezetten Ockeghemet érintő kritikákat fogalmaz meg elsőként a *L'autre dantan* kapcsán, melyben a proporciós jel használatát illetően kritizálja Ockeghem megbocsáthatatlan tévedését (*inexcausabilis error*). Másodsorra pedig a minima-brevis ekvivalencia kérdésében fejezi ki nemtetszését, és nevez meg számos szerzőt. Elsőként Petrus de Domartot, aki *Missa Spiritus almus*ában „tűrhetetlenül vétkezett” (*intolerabiliter peccavit*), majd így folytatja:

Azon, hogy ebben a tévedésben követik Domartot Regis, Caron, Baubert, Faugues, Courbert és még sokan mások, nem csodálkozom, mert úgy hallottam, egyáltalán nem olvastak [*minime litteratus*]<sup>14</sup> [...] de hogy Ockeghem és Busnois, akik latin műveltségükkel kiemelkednek, egyenrangúak velük *De plus en plus* és *L'homme armé* miséikkel, teljes megdöbbenést okozott szívünkben.<sup>15</sup>

A Tinctoris megdöbbenését kiváltó Ockeghem és Busnoys misék, valamint Petrus de Domarto említett miséje megjelennek egy közös forrásban, az Ms Capp. Sist. 14<sup>16</sup> jelzésű vatikáni kódexben, mely Nápolyhoz köthető, és valószínűleg I. Ferdinánd ajándékozta XIII. Piusz pápának 1475-ben.<sup>17</sup> Ezt a kötetet Tinctoris minden bizonnyal tartotta a kezében, talán az összeállításban is részt vett, s közben tanulmányozta a műveket.

---

<sup>13</sup> „Sed proch dolor! non solum eos immo complures alios compositores famosos quo(s) miror, dum tam subtiliter ac ingeniose cum incomprehensibili suavitate componunt proportiones musicas aut penitus ignorare, aut paucas quas noverint, perperam signare cognovi; quod quidem ob defectum arithmeticae, sine qua nullus in ipsa musica praeclarus evadit, contingere non dubito.” Tinctoris: *Proportionale*. 10-11.

<sup>14</sup> Tinctoris kifejezéséről lásd: Wegman, Rob C.: „Tinctoris' Minimum Opus.” 12-13.

<sup>15</sup> „Quem quidem de Domarto, si in hoc errore Regis, Caron, Boubert, Faugues, Courbert alique plurimi, ut in eorum operibus vidi, sint imitati, non miror quoniam illos minime litteratos audiverim. [...] sed eis fuisse pares in missis "De plus en plus" et "L'homme armé" Ockeghem et Busnois, quos competenter latinitate praedictos non mediocrem pectori nostro admirationem incutit.” Tinctoris: *Proportionale*. III. könyv, 3. fejezet. 48-49.

<sup>16</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Róma. Ms Capp. Sist. 14.

<sup>17</sup> Diamm: <https://www.diamm.ac.uk/sources/1460/#/> (2023. 11. 04.)

Tinctoris egy olyan eljárást nevez túrhetetlen vétéknek, melyet a neves kortárs zeneszerzők szinte mind alkalmaztak.<sup>18</sup> Rob C. Wegman szerint Domarto miséje, melyet Tinctoris több alkalommal is kritizál, kifejezetten fontos lehetett Ockeghem és Busnoys számára, mivel úgy tűnik, hatott a zenéjükre.<sup>19</sup> Míg a két legkiválóbb és legünnepeltebb professzort inspirálta, Tinctoris újra és újra negatív példaként állítja be Domarto kompozíciós megoldásait.

1476-ban fejezi be a *Liber De natura et proprietate tonorum*-ot, melynek előszavából megtudhatjuk, hogy „egy bizonyos énekes”, akit nem nevez nevén, rossz néven vette az Ockeghemet és Busnoyt is sértő vádakat. Annyira felháborodott az illető, hogy Tinctoris tanúsága szerint meg is fenyegette őt.

Ezek közé [a kis művek közé, melyeket a zene elméletéről és gyakorlatáról írt] tartozik a *Proportionale musices*, melyben hízelgés nélkül megróttam és kijavítottam a proporciós jeleket, melyeket rosszul használtak. Mivel sokak kezébe került, egyesek – és mind közül az az egy, aki méltatlan arra, hogy megnevezzem itt, és minden más tiszteletre méltó és szabad témájú könyvben, mivel minden képzettség és kultúra hiányzik belőle – úgy gondolták, hogy én is megérdemlem a bírálatot.

Továbbá, ez az ember, aki a legnevetesegebb az összes énekes közül, nem félt megfenyegetni engem, hogy ha valaha is visszatérek a szülőföldemre, megeteti velem azt a kis könyvet, mert, ahogy mondtam, megkockáztattam, hogy megfeddjem a proporciós jelek általatos való rossz használatát.<sup>20</sup>

A szöveg hasonlóan felháborodott hangnemben folytatódik, még hosszan, saját érdemeit hangsúlyozva, melyet abban lát, hogy rávilágított a hibákra, hiszen „egy jó, és bölcs ember visszautasítja az unalmas verset.”<sup>21</sup> Egy önmagát igazolni vágyó, hibáját be nem ismerő ember monológját olvashatjuk, aki magyarázkodásai közepette csak még tovább rontja saját helyzetét.

---

<sup>18</sup> Wegman: „Tinctoris Minimum Opus.” 12.

<sup>19</sup> Wegman, Rob C.: „Petrus de Domarto's »Missa Spiritus almus« and the Early History of Four-Voice Mass in the Fifteenth Century.” *Early Music History* 1991/10. 235-303.

<sup>20</sup> „Inter quae Proportionale musices extat, signorum proportionum quibus abusi estis sine quavis indulgentia reprehensivum atque correctivum. Quod ut in manibus plurimorum venit, censuerunt aliqui et praecipue unus non modo hic sed etiam in omni alia honesta ac liberali institutione, velut cunctarum bonarum artium experts, nominari indignus, merito vituperii nota me afficiendum. Insuper iste unus omnium qui sunt cantorum ridiculosissimus mihi si umquam patriam repeterem, ipsius libelli violentam comestionem minari haud formidavit, eo quod, ut praedictum est, abusum vestrum circa proportionalis signa improbare attentassem.” Tinctoris: *De natura*. Prologus. 65

<sup>21</sup> „Vir bonus et prudens versus reprehendit inertes.” Horatius *Ars poeticáját* idézi. *De natura*. Prologus. 66.

Végül így szólítja meg címzettjeit:

Ezért, mivel a tónusok tudása és ismerete a zeneszerzők számára a legfontosabb, ezt a kis művet azok természetéről és tulajdonságairól írtam. Mely írást, eszembe jutott, hogy Nektek ajánljam, kik legfényesebben ragyogtok a modern zeneszerzők között, nem azért, hogy csodálatra méltó és rendkívüli méltóságokat és tekintélyeteket a zeneszerzés fenséges bölcsességére próbáljam tanítani, hanem azért, hogy méltóztassatok jóváhagyni tanításomat, ha igaz, és helyteleníteni azt, ha hamis. Valóban nagyon kedves dolgot tesztek velem, ha olyannak mutatjátok magatokat művem iránt, mint én magamat a tieitek iránt.<sup>22</sup>

Véletlenül se gondolja senki, hogy ismét kioktatni szeretné a legünnepelebb zeneszerzőket, ezt is belefoglalja az írásba. Ellenkezőleg, felkéri őket, hogy ítéljék meg ők munkáját, legyenek most ők Tinctoris kritikusai. A *Proportionale*ban megfogalmazott kritikák fogdztatása – melyek talán nemcsak egyvalakinél keltettek felháborodást, sőt, az olvasható ki Tinctoris szavaiból hogy általánosságban is borzolták a kedélyeket – indította Tinctorist a tónusokat bemutató traktátus megírására. Ahogy Bonnie J. Blackburn írja, nem tudhatjuk, mit szóltak az ajánláshoz, vagy magához az írás tartalmához, hiszen nem írtak traktátusokat. Ha válaszoltak bárhogy, az esetleg levélben, vagy szóban történhetett. Az 1477-es *De arte contrapuncti*ban mindenesetre nagyon visszafogottan fogalmaz. A disszonanciákról szóló fejezeteiben ismét hevesen érvel a szabályos megoldások mellett, sorra hozva az ellenpéldákat kortárs szerzők tollából. Ockeghem Tinctorisétól eltérő megoldását viszont csupán véleménykülönbségnek titulálja, és a hallgatóság fülére bízta a bírálatot.<sup>23</sup>

Különös módon az Ockeghem életmű két egészen különleges darabja, a *Missa Prolationum* és a *Missa Cuiusvis toni* éppen a két Ockeghem vonatkozásában nagyon fontos tinctorisi írás témájához kapcsolható. Bonnie J. Blackburn „*Did Ockeghem listen to Tinctoris?*”<sup>24</sup> című cikkében Tinctoris a kortárs zeneszerzőket, köztük Ockeghemet is illető kritikáit gyűjti csokorba, és veti össze Ockeghem műveivel – mennyiben változik a *Missa*

<sup>22</sup> „Unde quom scientia et cognitio tonorum sit compositoribus utilissima, opusculum hoc de natura et proprietate eorum conscripsi. Quodquidem vobis tamquam luminibus summae claritatis inter recentiores compositores dicare in animum venit, non ut eo vestram admirabilem rarissimamque dignitatem et auctoritatem in sublimi prudentia componendi erudire conari videar, sed ut disciplinam hanc, si vera fuerit, approbare, si falsa, reprobare dignemini. Rem gratissimam mihi quidem facietis, si tales in meis operibus vos ostenderitis, qualem me ostendo in vestris.” Tinctoris: *De natura*, Prologus. 66-67.

<sup>23</sup> Tinctoris: *De arte contrapuncti*. II. könyv, XXXII. fejezet. 140-143. 142.

<sup>24</sup> Blackburn, Bonnie J.: „Did Ockeghem listen to Tinctoris?” In: Vendrix, Philippe (szerk.): *Johannes Ockeghem. Actes du XL<sup>e</sup> Colloque international d'études humanistes*. (Párizs: Klincksieck, 1998.) 597-640.

*de plus en plus* és *L'autre dantan*-ban Tinctoris számára oly nagyon elítélendő komponálás-mód a későbbi művekben. Blackburn arra jut, hogy a művek között akadnak olyanok, melyeket Tinctoris a korábban említett művekhez hasonlóan elítélne, másokban találna helyes és helytelen eljárásokat. Egy műben azonban úgy látja, Ockeghem valóban hallgatott Tinctorisra, és ez a mű nem más, mint a *Missa Prolationum*. Ahol minden a tinctorisi elvárásoknak megfelelően történik. Blackburn a következőket írja cikke végén:

A mise tökéletessége, és különösen harmonikus stílusa alapján bizonyosan Ockeghem legkéseibb művei közé tartozik. Szeretném felvetni, hogy ez egy írásos válasz Tinctoris kritikájára a *Proportionale*-ban, mint a Tinctoris szerinti helyes menzúra alkalmazásának példája. Mindeközben egy elképesztő *tour-de-force* és ugyanakkor lélegzetelállítóan gyönyörű zenemű. Tinctoris bizonyára megemlítette volna, ha ismeri. De egy apró ellentmondó szakasz  $\text{O}$ -ben – melyet Ockeghem sehol máshol nem használ életművében – egy szándékosan elhelyezett furcsa üzenetnek tűnik, hogy emlékeztesse a teoretikust, hogy van helye nézeteltérésnek: a zeneszerzőé az utolsó szó.<sup>25</sup>

Blackburn felvetése igen meggyőző. És a dolog tovább gondolására biztat. Nyilvánvaló, hogy Ockeghem másik elméleti indíttatású miséje, a *Cuiusvis toni* is egy lenyűgöző ötlet, egy *tour-de-force*, mely éppen a neki ajánlott traktátus témájával egybecseng. Valószínű, hogy Ockeghem a *De natura* előszavát is komolyan vette, és saját véleményét zenével formálta meg. Clemens Goldberg,<sup>26</sup> valamint Bali János<sup>27</sup> is felveti ennek lehetőségét.

Alább részletesen kifejtem a Tinctoris tónustanjában foglaltakat, melyeket a *Missa Cuiusvis toniban* megfigyelve további következtetéseket vonhatunk le. Azonban még ez előtt fontos kitérni egy korábbi szerzőre, Marchetto da Padovára. Tinctoris írása, de a tonalitást tárgyaló 15. századi zeneelméletírás általában is elsősorban Marchetto da Padova *Lucidarium*-ának XI. könyvének alapszik. Ugolino d'Orvieto *Declaratio Musicae Disciplinae* (1430), Johannes Gallicus *Libeli muicalis de ritus canendi* és Tinctoris *De naturája* is mind

---

<sup>25</sup> „The perfection of this mass and especially its harmonic style surely make it one of Ockeghem's latest works. I should like to suggest that it was written response to Tinctoris' criticism in the *Proportionale*, as an example of the proper use of mensuration according to Tinctoris. It is also a stupendous *tour-de-force* and at the same time a breathtakingly beautiful composition; Tinctoris would surely have mentioned it, had he known it. But one tiny contradictory passage in  $\text{O}$  - used nowhere else in Ockeghem's oeuvre – seems deliberately placed as a rebellious spark, a quirkily message to remind the theorist that there is room for disagreement: the composer will have the last word.” In: Blackburn: I.m. 640.

<sup>26</sup> Goldberg, Clemens: „Cuiusvis toni. Ansätze zur Analyse einer Messe Johannes Ockeghems.” *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 42/1 (1992): 3-35. 7.

<sup>27</sup> Bali János: *About a possible origin of Ockeghem's Missa Cuiusvis toni*. 3.



erre a műre vezethetők vissza és még a 16. században is meghatározó a hatása.<sup>28</sup> Ahogy látni fogjuk, Tinctoris számos ponton hivatkozik Marchettora, bár nem nevezi meg a forrását. Egyértelműnek tűnik a címben való utalás is, ugyanis Marchetto-nál egészen hasonló a VIII. könyv 3. fejezetének címe: *De Natura et Proprietate* □ *Quadri, b Rotundi, et Nature*.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Powers, Harold S.: „Mode.” In: [=Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.XVI.] (London: Macmillan Publishers Limited, 2001) 775-860. 791-792.

<sup>29</sup> Herlinger, Jan W.: *The Lucidarium of Marchetto of Padua. A Critical Edition, Translation and Commentary*. (Chicago: The University of Chicago Press, 1985.) 298.

## 5. Tonalitás-elméletek – Marchetto, Tinctoris, Aaron

### 5.1. Marchetto da Padova: *Lucidarium*, XI. könyv<sup>1</sup>

Az 1317-es írás terjedelmes mű, mely részletesen, és címéhez hűen (*Lucidarium*: „Fényt adó”) nagyon világosan tárgyalja a kor zeneelméleti kérdéseit minden témában – a ritmust kivéve, melyet *Pomerium* („A város szent határa”) című írásában fejt ki. A két írás kiegészíti egymást, a *cantus planus* és *cantus mensurabilis* elméletét külön könyvben tárgyalva.<sup>2</sup>

A kritikai kiadás előszavában Jan W. Herlinger azt írja, hogy Marchetto legtöbb kérdésben hasonlókat ír, mint a középkor többi elméletírója, alapvetően eltávolodik azonban elődeitől a móduszok, de a szolmizáció, és a hangolás területén is.<sup>3</sup> Valamint rávilágít arra is, hogy Marchetto írása a legjelentősebb tonalitást tárgyaló mű Guido és Tinctoris között. A tónusokat a XI. könyvben tárgyalja, ez a legterjedelmesebb az egész műben.

A modális elmélet fő tárgyára, az egyszólamú, liturgikus dallamok besorolására Marchetto is a hangterjedelmek alapján való vizsgálatot javasolja, azonban külön csoportokat alakít ki: a *perfekt* dallamok kitöltik a szabályos keretet, mely autentikus tónus esetében a finális alatt egy egészhang, fölötte egy oktáv, plagális esetén a finális alatti kvart és fölötte egy szext. *Imperfekt*-nek nevezi azokat a dallamokat, melyek nem töltik ki a perfekt hangterjedelmet. *Plusquamperfectus* az a dallam, mely autentikus dallam esetében felfelé, plagális esetében lefelé irányban lépi túl a perfekt ambitust, *mixtus*-nak pedig azt a dallamot nevezi, mely a tónus párjának az irányában lépi túl - autentikus lévén plagális párjának mélyebb hangjait is érinti, és fordítva. Egy, a dallamok struktúráját leíró új fogalmat is megállapít: *commixtus* egy dallam, amikor a tónus nem a saját autentikus, vagy plagális párjával keveredik, hanem egy másikkal.<sup>4</sup>

A hangterjedelem árnyalása mellett Marchetto újítása, hogy túllép a finális és a hangterjedelem segítségével való hangnemmeghatározáson: számára legfontosabb a dallamok struktúráját alkotó *species*, azaz a kvint- és kvart-típusok. Ezt írja: „Némelyek a

---

<sup>1</sup> *The Lucidarium of Marchetto of Padua. A Critical Edition, Translation and Commentary.* (Chicago: The University of Chicago Press, 1985.) XI. könyv: 370-519. Továbbiakban: *Lucidarium XI.* web: <https://chmtl.indiana.edu/tml/14th/MARLUC11> (2023.11. 03.)

<sup>2</sup> Hasonlóképpen egészíti ki egymást Johannes de Garlandia „De plana musica”, valamint „De mensurabili musica traktátusa” Herlinger: „Introduction.” In: I.m. 3-67.

<sup>3</sup> Herlinger: I.m. 7.

<sup>4</sup> Herlinger: I.m. 8.

*speciesek* nélkül, kizárólag a dallam emelkedése és ereszkedése, valamint finálisa alapján állapítják meg annak tónusát. Megítélésük számos okból helytelen.”<sup>5</sup> Reichenau-i Berno *Musicájával*. Berno fejt ki elsőként a *speciesek* elméletét, keltételezhetően őrá hivatkozik Marchetto *Bernardusként* írásában.<sup>6</sup>

### 5.1.1. De tonorum formatione per species – kvint- és kvart-típusok Marchetto da Padovánál

Marchetto elméletében bár nagyon fontos elméleti kapaszkodókat ad a dallamok ambitusának és ezáltal a tónusuknak meghatározásához, a tónusokat tárgyaló XI. könyvben a központi helyet a *speciesek* foglalják el, a kvintek és kvartok tonális elrendeződése. Azt írja, nem lehet a tónusokat kizárólag az emelkedés és ereszkedés mértékéről, a finális figyelembevételével meghatározni. „Akik így tesznek, nem nevezhetők zenészeknek, inkább csak vak, téveteg (*errorisque*) énekeseknek.”<sup>7</sup>

A *specieseket* nem csupán a tónust felépítő kvint és kvart típusok meghatározásának szintjén tárgyalja, hanem külön alfejezetet szentel azoknak a dallamokban való elhelyezkedésének vizsgálatára,<sup>8</sup> valamint a *speciesek* belső tagolódásának leírására.<sup>9</sup>

A tónusokat bemutatva is a *speciesek* élő alkalmazását interpretálja, a skála kvintre és kvartra való osztása helyett, a kvintekben és kvartokban rögtön dallamfordulatokat mutat be. Alább az első tónus első típusú kvint és kvart *speciesekből* alakított dallampéldája látható.

1a kottapélda: Az első tónus kvint és kvart *speciese*<sup>10</sup>



<sup>5</sup> „Sunt nonnulli qui absque specierum lege cantus diiudicant cuius toni sint solum propter ascensum et descensum inspecto fine, quorum iudicium pluribus rationibus nullum est.” *Lucidarium XI. 3. fejezet.* 390.

<sup>6</sup> Herlinger: I.m. 8.

<sup>7</sup> „Hiis rationibus dicimus quod tales iudicantes cantus de tonis solum propter ascensum et descensum non musici sed ceci, errorisque cantores potius dici possunt.” *Lucidarium XI., 3. fejezet.* 392-394.

<sup>8</sup> „De speciebus dyatessaron et dyapente quomodo in tonis posite nominentur.” *Lucidarium XI. 4. fejezet.* 488-508.

<sup>9</sup> „De interruptionibus prime speciei dyapente et quomodo et in quibus tonis cadat proprie interrupta.” *Lucidarium XI., 4. fejezet.* 508-518.

<sup>10</sup> Milano D 5 inf. Fol. 69r

A tónusmeghatározásban a jellemző kvint (dyapente) és kvart (diatessaron) specieseken kívül használja a közös kvart (dyatessaron communis) kifejezést is, mely az előző kettő mellett ugyancsak a tónus belső struktúráját alakítja.

Minden tónusban species communisnak nevezzük azt, mely ugyanabban a vonalközben, vagy ugyanazon a vonalon kezdődik, mint amelyiken a tónusnak végződnie kell, és felfelé hajlik. A közös species használható autentikus és plagális tónusban egyaránt, bár plagálisban gyakoribb. Ha sűrűn ismétlődik egy dallamban, és a dallam nem emelkedik a finális feletti szextnél magasabbra, akkor a dallam plagális lesz, még akkor is, ha egyáltalán nem ereszkedik a finális alá.<sup>11</sup>

1b kottapélda: A második tónust alkotó speciesekek: első kvint, valamint első közös és alsó kvart<sup>12</sup>



*Prima diapente Communis Inferius*

Bernardusra<sup>13</sup> hivatkozva írja, „*species sunt musicales epule, que modos creant.*” Vagyis „a speciesekek zenei lakomák, melyek dallamokat alkotnak.”<sup>14</sup> A lakoma sokféleségét hasonlítja a speciesekekhez, melyek sokféleségükben, egymáshoz kapcsolódva teremtik meg a dallamot. Akárcsak a dallampéldákból, a hasonlatból is kiderül, hogy a kvint és kvart típusokra nem, mint egy dallam hangkészletére, hanem mint a dallamképzés alapvető elemeire gondol és, ahogy látni fogjuk, a sokféleség is kulcsfogalom.

Különbő módon csoportosítja a speciesekeit, mint dallamíveket. Megkülönböztet dallamindító (*initialis*)<sup>15</sup> és dallamzáró (*terminalis*) kvint- és kvartdallamokat, *propria*, vagyis „saját” dallamokat, melyek kifejezetten autentikus, vagy plagális dallamokhoz tartoznak, ezzel szemben létezik a *communis* kvart, mely előfordulhat autentikus és plagális tónuspárokban egyaránt, bár, legtöbbször plagális dallamokban jellemző. A *terminalis* speciesekeit bemutató dallampélda szemlélteti azt is, hogy Marchetto elméletében a

<sup>11</sup> „Dicitur enim species communis illa, in quolibet tonorum, que incipitur in eodem spacio vel linea ubi tonus ille terminare debet, sursumque tendit, que quidem species et in auctenticis et in plagalibus, licet sepius in plagalibus, poni potest. Hec enim species si in cantu aliquo fuerit pluries repercussa et cantus a fine non ultra sextam ascendat etiam si nichil descendat, tonus ille iudicabitur subiugalis.” *Lucidarium XI., 4. fejezet.* 434.

<sup>12</sup> Milano D 5 inf. Fol. 71v.

<sup>13</sup> Feltehetően Reichenau Berno.

<sup>14</sup> *Lucidarium XI. 3. fejezet.* 394. A fordítást Herlinger nyomán készítettem. Herlinger leírja, hogy Bernardusnál nem találta az idézetet.

<sup>15</sup> Initialis speciesre Marchetto nem hoz dallampéldát.

*speciesek*, bár terjedelmük adott, kereteik rugalmasak, melyeket a dallam zenei okokból átléphet – és a *species* ettől változatlan marad.

2a kottapélda: Dallamzáró, *terminalis* kvint és kvart *speciesek*.<sup>16</sup>



Alább a *propria* dallamokat láthatjuk. Marchetto nem jelöli, melyik dallamot hova sorolja, de szavaiból egyértelmű, hogy felváltva hozza az autentikus-plagális példákat, így a bemutatott dallamok első, második, ötödik és nyolcadik tónusúak.<sup>17</sup> „Propria dicitur illa que proprie in autentico sive in plagali consistit, ut hic:”<sup>18</sup>

2b kottapélda: *Propria* kvint és kvart *speciesek*<sup>19</sup>



A *diatessaron communist* az alábbi változatos *species*-beosztásokkal mutatja be az egyes finálisokon, a variálódás lehetőségét is megmutatva.

2c kottapélda: a *communis* kvart *species* az egyes finálisokon.<sup>20</sup>



Marchetto további *species*-alakzatokról is beszél. *Simplex* kvart, vagy kvint alkotja az önmagukban álló kvint-kvart motívumokat, *composita* pedig két egymást kiegészítő kvart, illetve kvint típus összekapcsolódásával jön létre. *Aggregata* az a kvart, vagy kvint dallam, mely minden hangot használ, *segregata* ennek ellenkezője, ahol bizonyos hangok kimaradnak a dallamívből. *Apposita*-nak nevezi egy kvint és kvart *hangköz* egymásra

<sup>16</sup> Milano D 5 inf. Fol. 74r.

<sup>17</sup> Milano D 5 inf. Fol. 74r. Ebben a forrásban a harmadik dallam *D* végződésével szerepel, más forrásokban azonban *C*-vel. Mivel így a diapente váza egyértelműbb, ezért Herlinger alapján ezt választottam.

<sup>18</sup> „Amelyik sajátosan egy autentikushoz, vagy plagálishoz tartozik, azt propriának (sajátnak) nevezzük.” *Lucidarium XI. 3. fejezet.* 490.


<sup>19</sup> Milano D 5 inf. Fol. 74r

<sup>20</sup> Milano D 5 inf. Fol. 74r.

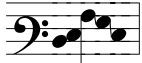
helyezését, *prepositának* az olyan párhangos, kvartnál kisebb ambitusú dallamelőzményt, mely a dallam elején áll, *continuanak* pedig egy különálló kvint, vagy kvart hangközt. A különböző tónusokból vételezett kvint és kvart *speciések* keveredését *commixtus* dallamnak nevezi. Osztályozza továbbá a *speciéseket* irányuk szerint is: *intensa* az emelkedő, *remissa* az ereszkedő dallamív.<sup>21</sup>


A tónusokról szóló könyv végén, a „*De interruptionibus prime specei dyapente et quomodo et in quibus tonis cadat interrupta*” című fejezetben bemutatja, hogy az első típusú *D-A* kvint milyen módon alakítható rövid dallamokká és hogy ezek a dallamok mely tónusok szerkezetéhez illeszkednek.<sup>22</sup>


3. kottapélda. Az *interruptio* lehetséges módjai a *D-A* kvintben<sup>23</sup>

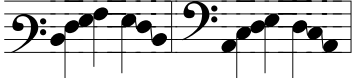
a)  1. tónus, 8. tónus, ha másik tónusban, akkor *commixtus*, mint alább:




b)  4. tónus, ha más tónusban van, akkor *commixtus*

c)  4. tónus, 2. tónus, ha más tónusban van, akkor *commixtus*

d)  2. tónus, néha első tónus

e)  1. tónus, 8. tónus, *A*-ról kezdve 2. tónus

f)  2. tónus, 8. tónus, alkalmanként 1. tónus, 4. tónus

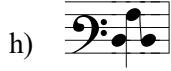
<sup>21</sup> Milano D5 inf. Fol. 75v-r.

<sup>22</sup> „*De interruptionibus prime specei dyapente et quomodo et in quibus tonis cadat proprie interrupta.*” *Lucidarium XI., 4. fejezet.* 508-519.

<sup>23</sup> Milano D 5 inf. Fol. 75.



1. tónus, 8. tónus, néha 6. tónus, *A*-ról kezdve 2. tónus



Mindig 1. tónus, néha 4. tónus.

Az első típusú kvint, bár az első és második tónus jellemző *speciese*, előfordul, hogy a hangok egymásutánja úgy alakul, hogy mégsem e két tónusnak a jellegzetes mozgásformáit hordozza. A b) *interruptiot*, melyben szekund+kvartra osztja a kvintet, kifejezetten a negyedik tónusra jellemzőnek írja le Marchetto. A d) *interruptio* a közös kvart exponáltsága miatt inkább plagális, így második tónusú.

Marchetto tulajdonképpen motívumokként gondol a *speciesekre*, dallamalkotó elemekként, melyek kombinációjából épül fel egy-egy gregorián dallam. Párhuzamot vonhatunk Marchetto gondolkodása és Ockeghem dallamképzése között: a *Missa Cuiusvis toni* zenei szerkezete is éppen így áll össze a *speciesek* motívumokká formálódása által zenei folyamattá.

## 5.2. Tinctoris: Liber de Natura et Proprietate Tonorum – A tónusok természetéről és tulajdonságairól<sup>24</sup>

Tinctoris traktátusában számos ponton kapcsolódik a *Lucidariumhoz*, bár nem említi meg e forrását. A traktátus szerkezete szinte egy az egyben megegyezik elődjével, ám Tinctoris Marchetto intését figyelembe véve mindenekelőtt a *specieseket* tisztázza – jóval kisebb részletességgel, mint elődje – és csak ezután fordul az ambitusok felé. A tónusok hangterjedelmét Marchetto alapján tárgyalja, de még tovább finomítja a dallambesorolást. A tónusok lehetséges transztpozícióit is közli – ez Marchetto-hoz képest új szempont, ő a *confinales* vonatkozásában ír rendhagyó finálisokról, melyek a négy finális felett kvinttel találhatók: *a*, *b*, *c* és *d* hangokon.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Seay, Albert (szerk.): *Johannis Tinctoris Opera Theoretica I.* In: [=In: Carapetyan, Armen (szerk.): *Corpus Scriptorum de Musica. 22.*] (Róma: American Institute of Musicology, 1975) 65-104. Továbbiakban Tinctoris: *De natura.* web: <https://chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINLDN> (2023. 11. 03.) Angol fordítás: Seay, Albert (ford.): *Johannes Tinctoris Concerning the Nature and Propriety of Tones.* (Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1976.)

<sup>25</sup> *Lucidarium XI. 2. fejezet.* 376.

A tónus fogalmát a következőképpen határozza meg: „A tónus nem más, mint az a mód, amely bármely dallam kezdetét (*principium*), közepét (*medium*) és végét elrendezi (*finis*).”<sup>26</sup> A *medio tonorum*, az egyik legfontosabb tinctorisi tónusmeghatározó eszköz, mely a dallam középső részére vonatkozik, és azt mutatja, hogy az *initium* és *finis* között mekkora ambitust jár be.

Tinctoris első fejezetben kitűzött célja, hogy a polifon zenére is kitér tanulmányában, ami újszerű vonás. A többszólamúság felé való nyitás még inkább csak szándék marad, a tanítás többnyire továbbra is az egyszólamú zene értelmezéséről és főleg besorolásáról, csoportosításáról szól, mégis, nagyon fontos az a néhány kétszólamú példa,<sup>27</sup> mely felbukkan az értekezésben. A tónustan és polifónia elméleti összekapcsolására korábban is van példa, de ezek elzárt esetek. A kettő következetes együtt tárgyalása Tinctorisszal kezdődik.<sup>28</sup>

A *De naturában* használt kottapéldák sokkal inkább kompozíció jellegűek, mint Marchetto vázlatos példái, továbbá, míg Marchetto számos gregorián dallamot külön elemez, addig Tinctoris értekezésében csupán egyetlen hagyományos dallam jelenik meg, a *Nos qui vivimus* antifóna. Példái többnyire egyszólamú, gregoriánt utánzó dallamok, valamint helyenként megjelennek kétszólamú példák is, melyek korábban tónuselmélettel foglalkozó írásokban nem fordultak elő.

### 5.2.1. *Fa* contra *Mi* kérdése Marchettonál és Tinctorisnál

A gamut *b-fa*  $\square$ -*mi* hangja a kottairás kezdetétől ebben a két hangot ötvöző alakban jelenik meg, ugyanakkor a *b-fa* hang kérdéses része a tónustannak, hiszen a szigorúan vett oktávkvivonatokból származtatott kvint és kvart *speciések* nem tartalmazzák. Mindennek ellenére a gregoriánban és a figurális zenében is gyakran megszólal, hiszen ez a hang az eszköz a tisztátalan tritónusz feloldásához – ami azonban nem iktatható ki teljes mértékben, mert mindig azonnal felsejlik egy másik tritónusz lehetősége. Éppen ezért szerepe állandó tárgya a zeneelméleti értekezéseknek. Az, hogy egy hangot *miként* (vagy *faként*) énekelünk egy-egy felbukkanó *b fa*  $\square$  *mi* hangot, annak hatása van a *speciésekre*: ahol *b fa* szólal meg, ott az adott tónus *speciesei* megváltoznak.

---

<sup>26</sup> „Tonus itaque nihil aliud est quam modus per quem principium, medium et finis cuiuslibet cantus ordinatur.” Tinctoris: *De natura*, 1. fejezet. 67.

<sup>27</sup> Tinctoris: *De natura*. A VI. fejezetben négy, XVIII. fejezetben egy kétszólamú példa.

<sup>28</sup> Powers Harold S.: „Mode.” In: [=Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. XVI.] (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 775-860. 779.



Marchettonál az első tónus tárgyalásánál merül fel a kérdés – *b rotundum*mal, vagy  $\sqsubset$  *quadratum*mal kell-e énekelni az ilyen dallamokat.<sup>29</sup> Azt írja, ha egy dallam kitölti a teljes, szabályos ambitusát, akkor  $\sqsubset$  *quadratum*ot kell énekelni, míg ha nem, akkor a dallami környezet alapján lehet eldönteni, és három lehetőség adódik.

- a) A dallam csak a kvint fölé emelkedik egy szekunddal, tovább nem, ekkor *b rotundum*.
- b) A dallam eléri a magas c-t (*c acutum*), és azt megelőzve nem szól *F*, ez esetben  $\sqsubset$  *quadratum*
- c) A dallam, mielőtt felemelkedne a magas c-re, *F* is megszólal, ebben az esetben *b rotundum*.

A második tónus azonban mindig *b-rotundum*mal éneklendő, mivel a dallamok ebben a tónusban nem emelkednek *b acutum* (a kvint feletti szekund) fölé.<sup>30</sup> Ha  $\sqsubset$  *quadratum* lenne egy ilyen dallam, közte és az *F* között a kemény tritónusz alakulna ki – ami minden esetben kerülendő.<sup>31</sup>

Az ötödik és hatodik tónust általánosan úgy mutatja be, melyet felfelé a harmadik, lefelé a negyedik kvint *species* alkot. Három érvet sorakoztat fel ennek alátámasztására:<sup>32</sup>

- a) Bármely módon emelkedik egy dallam a finálisról a kvintre, édesebben és kedvesebben fog szólni és jobban fog illeni az énekes szájába, amint az nyilvánvaló:

4. kottapélda. *b fa*  $\sqsubset$  *mi*<sup>33</sup>



- b) a harmadik kvint *speciest* az 5-6. tónuson kívül nincs lehetőségünk alkalmazni.
- c) ha az ötödik tónusú dallam felemelkedik az oktávra,  $\sqsubset$  *quadratum* használatával nem alakul ki a tritónusz *b* és *e* között.

<sup>29</sup> *Lucidarium XI. 4. fejezet. 396-400.*

<sup>30</sup> *Lucidarium, XI. 4. fejezet. 436.*

<sup>31</sup> „Ad ipsam vero si ascenderit per  $\sqsubset$  quadrum, tunc ab *F* gravi quomodocunque ascendendo ad dictum  $\sqsubset$  vel ab ipso  $\sqsubset$  quomodocunque descendendo ad predictum *F* fiet tritoni duricia, que in cantu quolibet est penitus evitanda.” *Lucidarium XI. 2. fejezet. 436.*

<sup>32</sup> *Lucidarium XI. 4. fejezet. 456.*

<sup>33</sup> Milano D 5 inf. Fol. 72v.

Ötödik tónusnál, ereszkedő dallammozgáshoz Marchetto az *a* hangot adja meg választóvonalként: ha alá ereszkedik a dallam, akkor *b rotundum*, ha fölötte mozog, akkor  $\sqsubset$  *quadratum* éneklendő.<sup>34</sup>

Tinctoris Marchettohoz képest kifejezeten óvatos és vonakodó a *b rotundum* használatát illetően. Messzemenőig ragaszkodik a kvint és kvart típusok helyes, változtatás nélküli használatához és mértéktartó a *b fa* alkalmazásával kapcsolatban. A második és hatodik tónus dallampéldájában *musica ficta*ként jelzi a *b-fát*, de írni csak hatodik tónus bemutatása után kezd róla, ekképpen:

Továbbá mindkét [ötödik és hatodik] tónus létrehozható a negyedik típusú kvintből, amit, hacsak nincs kiemelkedő szükség, nem szabad megtenni. A szükség pedig, mely ezek ilyenfajta formálódását okozza, kettős, ugyanis, vagy a tökéletes konszonancia [concordantiarum perfectarum] miatt, mely az ének komponálásakor fordulhat elő, vagy a nyilvánvaló [dallami] tritónusz elkerülése miatt. Ha egy énekben, mely bármelyik tónusban van e kettő közül a szólampár alapja felemelkedik a finálisról a kvintig és a hozzákapcsolódó ellenpont *fa*-ra lép, véletlenül tökéletes összhangba kerülve *b fa*  $\sqsubset$  *mi acutával*, ezt a hangot szükségszerűen lágy *b*-nek kell énekelni, mert gyakran mondják, és jól, hogy tökéletes konszonancia esetén *fa* soha nem állhat *mi* ellenében<sup>35</sup> amint itt látható:<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> *Lucidarium XI.könyv 4. fejezet.* 458.

<sup>35</sup> A *mi-fa* együtthangzás a középkorban, a hexachord-gondolkodás miatt tökéletes konszonanciák esetében tritónuszt, szűkített kvintet, vagy szűkített oktávot jelentett. : ha  $\sqsubset$  *mi* szól az egyik szólamban, akkor a másikban nem szólhat *F fa ut*, illetve, ha *B fa* szól az egyik szólamban, akkor a másikban nem szólhat *E la mi*.

<sup>36</sup> „Praeterea uterque istorum duorum tonorum formari potest ex quarta specie diapente quod, nisi exigente necessitate, fieri minime debet. Necessitas autem quae eos ita formari cogit duplex est, videlicet aut ratione concordantiarum perfectarum quae cantui compositio incidere possunt, aut ratione tritone evidenti; namque si fundamentum relationis in cantu cuiusvis istorum tonorum ascendat supra finem suum usque ad diapente et pars ad ipsum relata notae accidenti in *b fa h mi acuti* per concordantiam perfectam in *fa* contraponatur, necessario canendum est per *b molle*, id enim regulariter dicitur et bene numquam in concordantiis perfectis *fa* contra *mi* fieri posse, ut hic patet.” Tinctoris: *De natura. VIII. fejezet.* „De formatione sexti toni.” 73.

5. kottapélda. Tinctoris kétszólamú példái a *b fa*  $\sqcup$  *mi* használatával kapcsolatban.<sup>37</sup>

Míg Marchetto könyvedén leírja az általános szabályt, miszerint ezek a tónusok felfelé harmadik, lefelé negyedik típusú kvintból állnak, addig Tinctoris első mondata a témával kapcsolatban a *b* elkerüléséről szól. Ugyanakkor, Tinctoris egészen új szemléletű írásában már elsősorban a többszólamúság felől tekinti a kérdést, a tritónusz-szűkített kvint *együtthangzás* kerül előtérbe, mely minden esetben kerülendő. A másik lehetséges indok a *speciések* változtatására dallami eredetű, hiszen az a hangok egymásutánjában is kerülendő. Utóbbira is hoz példát, felsorakoztatva benne az összes esetet, mely egyszólamú énekben *exigente necessitate* lehet (bár a *b*-k helyét nem jelzi):

6. kottapélda. Tinctoris példája a dallami tritónusz elkerüléséről.<sup>38</sup>

Figyelmeztet, hogy a tritónusz a többi tónusban is kerülendő, általános szabályként pedig Marchetto nyomán megfogalmazza: “ha *b fa*  $\sqcup$  *mi acutáig* emelkedik a dallam, majd hirtelen *F fa ut gravéig* leereszkedik, és nem tovább emelkedik *C sol fa ut*-ig, akkor minden esetben lágy *b*-vel énekeljük.”<sup>39</sup> Erre a szabályra minden tónusban hoz példát is.

<sup>37</sup> Valencia 835. Fol. 21r

<sup>38</sup> Valencia 835. Fol. 21v

<sup>39</sup> “Unde regula haec generaliter traditur, quod in quolibet tono so post ascensum ad *b fa*  $\sqcup$  *mi acutum* citius in *F fa ut gravem* descendatur quam ad *C sol fa ut* ascendatur! indistincte per *b molle* canetur” Tinctoris: *De natura. VIII. fejezet. 74.*

A dallamban és ellenpontban előforduló tritónusz-probléma tisztázása után Tinctoris felhívja a figyelmet, hogy mivel perfekt konzonanciában nem állhat együtt *fa mi* ellenében, alkalmanként kénytelenek vagyunk dallami tritónuszt használni.<sup>40</sup> Utóbbi tehát megengedett, ha általa együtthangzásban nem alakul ki a nemkívánatos hangköz.

7. kottapélda. Dallami tritónusz az együtthangzó szűkített kvint helyett.<sup>41</sup>

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Contrapunctus' and the bottom staff is labeled 'Tenor'. Both staves are in a 3/4 time signature. The Contrapunctus staff starts with a treble clef and the Tenor staff with an alto clef. Both parts feature a melodic line with a tritone interval (fa-mi) highlighted by a dashed line above the notes.

A *Liber de arte contrapuncti*-ban Tinctoris az együtthangzó tritónuszlól azt írja: „olyan ellenséges természetű, hogy nem csak a fület bántja, de lehetetlen a tenorról, vagy a tenorra fel-leugorva elénekelni közbülső hangok nélkül. *Quarta falsa*-nak, hamis kvarttnak nevezik, mert az igaz kvarttot, mely a diatessaron, túllépi egy semitonum maiorral.”<sup>42</sup>

Később, a hamis együtthangzások tiltott alkalmazásáal kapcsolatban megjegyzi: „Mindazonáltal épp az ellenkezőjét tapasztalom nagyon gyakran sok-sok zeneszerzőnél, még a híreseknél is, így Faugues-nál *Missa Le serviteur*-jében, Busnois-nál *Je ne demande* chansonjában, és Caron egy chansonjában, melynek címe *Hellas*.”<sup>43</sup> - írja Tinctoris, a *Proportionale* után néhány évvel, ismét megdorgálva kortársait. Bár a *Liber Secundus* első fejezeteiben számos nemkívánatos együtthangzást megtárgyalt, itt mindhárom példában a szűkített kvint az a fals hangköz, melynek jelenlétét kritizálja.

<sup>40</sup> „Non tamen ignorandum est quod in cantu compositio ne fa contra mi in concordantia perfecta fiat, interdum tritono uti necessarium sit, et tunc ad significandum ubi fa evidanti tritoni gratia cantari deberet ibi mi esse canendum, b duri signum, hoc est b quadrum, ipsi mi censeo praeponeendum” 75.

<sup>41</sup> Valencia 835. Fol. 22v.

<sup>42</sup> „...quae adeo naturae inimica est, ut non solum aures offendat verum etiam a tenore in eam vel ab ea in tenorem absque medio ascendere vel descendere voci humanae quodammodo sit impossibile. Vocaturque communiter quarta falsa propterea quod veram quartam, hoc est diatessaron, uno maiori semitonio excedat.” Tinctoris: *De arte contrapuncti. II. 3. fejezet.* 93. A semitonum maior a kromatikus félhang, melyegy pythagorasi kommával nagyobb egy kis szekundnál.

<sup>43</sup> “Verumtamen saepissime apud infinitos compositores etiam celeberrimos oppositum comperi, ut apud Faugues in *Missa Le Serviteur*, apud Binchois in carmina *Je ne demande* et apud Caron etiam in uno carmine quod dicitur *Hellas*.” Seay, Albert (szerk.): *Johannis Tinctoris Opera Theoretica II.* In: [Carapetyan, Armen: *Corpus Scriptorum de Musica. 22.*] (Róma: American Institute of Musicology, 1975.) *Liber Secundus.* 90-145. Továbbiakban: Tinctoris: *De arte contrapuncti II.* web: <https://chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINCPT2> (2023. 11. 03.) XXXII. fejezet. 143-144.

A három felsorolt példa közül, a Caron<sup>44</sup> és Faugues<sup>45</sup> darabokból Tinctoris által kiemelt szemelvény egy három-, illetve négyszólamú zenei anyagból származik. A szólamok összessége nem sugallja a szűkített kvint együtthangzást – épp ellenkezőleg, a kiírt előjegyzés módosul, ezeken a helyeken. Busnoys chansonjában azonban valóságos, zárlati szűkített kvintet láthatunk, mely valóban nem példa nélküli a 15. századi zenében. A szűkített kvint együtthangzás korántsem állt távol a 15. századi szerzőktől, bár a 14. században gyakran használt hangköz már kevésbé volt a stílus része, mint korábban.

8. kottapélda. Busnoys: Je ne demande<sup>46</sup>

The image shows a musical score for four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is also in treble clef with a key signature of one flat. The third staff is in bass clef with a key signature of one flat. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat. The score includes various rhythmic values, accidentals, and a measure marked '20' with an asterisk '\*' above it. The music is written in a style characteristic of the 15th-century French chanson.

Érdeemes pár gondolat erejéig kitérni arra, mit is ír Tinctoris a disszonanciák helyes alkalmazásáról. A XXIX. fejezetben a disszonancia menzúrával való kapcsolatát fejt ki: a mindenkori mérőegység (*note quam mensura dirigitur*) felénél hosszabban nem szólhat disszonáns hangköz. Ezt a szabályt sokan követik, és Tinctoris szerint ez dicséretes, követendő magatartás, nem úgy, mint Petrus de Domarto és Busnoys példája, akik az idézett helyeken nem csak a mérőegység feléig, de annak teljes hosszán kitarják a disszonanciát.

<sup>44</sup> Caron, Firminus: „Hellas que pourra devenir.” In: Christoffersen, Peter W. (szerk.): *The Copenhagen Chansonnier and the „Loire Valley” Chansonniers*. <https://chansonniers.pwch.dk/CH/CH092.html> (2023. 10. 29.) 42-46. ütem.

<sup>45</sup> Faugues, Guillaume: Missa Le Serviteur. Goldberg, Clemens (szerk). [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d6/IMSLP735944-PMLP494603-Faugues\\_gesamt.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d6/IMSLP735944-PMLP494603-Faugues_gesamt.pdf) (2023. 10. 29.) 158-170. ütem.

<sup>46</sup> Thomas Noblitt közreadása, in: New Obrecht Edition, vol III.: *Missa Greorum, Missa Je ne demande* (Urtecht: VNM, 1985) XXI.

9a. kottapélda. Domarto: *Missa Spiritus almus. Et in terra*<sup>47</sup>

The image shows a musical score for two voices: Contratenor altus and Contratenor bassus. The Contratenor altus part is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. The Contratenor bassus part is written on a single staff with a bass clef and a common time signature. Both parts feature a melodic line with some rests and are marked with 'etc.' at the end of the excerpt. There are some annotations above the notes, possibly indicating intervals or specific tones.

9b. kottapélda. Busnoys: *Maintes femmes*.

The image shows a musical score for a Tenor voice. The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. The lyrics 'Maintes femmes' are written below the notes. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. There are some annotations above the notes, possibly indicating intervals or specific tones. The score is marked with 'etc.' at the end of the excerpt.

Ezt követően külön fejezetben is kitér a disszonancia kezelés kérdésére, s hevesen érvel azokkal szemben, akik úgy gondolják, hogy a hosszan tartó disszonancia után édesebb a feloldás. Disszonanciakezelésre Ockeghemtől is idéz szabályostól eltérő példát. A disszonancia mindig átmenő: szomszédos, konszonáns hangközről érkezik és ugyanígy halad tovább. Vissza nem térhet ugyanarra a konszonanciára, csak, ha nagyon rövid volt a disszonancia, felső, vagy alsó váltóhangként nem szólalhat meg, hanem a disszonancia irányában kell tovább vezetni a disszonáns hangot. Saját - helyes - példája után megjegyzi, Ockeghemnek más véleménye van a disszonancia előkészítéséről, amint ez az elveszett *Missa La belle siet* egy rövid részletéből is kitűnik.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> A 9a-b, és 10-es kottapéldákat Albert Seay közreadásából vetem át. In: Johannis Tinctoris Opera Theoretica II. <https://chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINCPT2> (2023. 11. 05.)

<sup>48</sup> Tinctoris: *De arte contrapuncti*. XXXII. fejezet. 142.

10. kottapélda. Ockeghem: *Missa La belle siet. Patrem Omnipotentem*

Ockeghem megoldását nem véleményezi, csupán hozzáteszi: „És, hogy ezt, mint legkiválóbb zeneszerző, és a kellemeset oly gondosan kereső hozta-e létre, azt azoknak a bírálására bízom, akik hallgatják.”<sup>49</sup> Az Ockeghem-példára adott kommentár feltűnően visszafogott, nyilvánvalóan a *Proportionale*-ban megfogalmazott kritikákra kapott válaszok miatt.

Amit Tinctoris a komponálással kapcsolatban az általa igaznak vélt szabályok alapján helytelennek ítél, az a gyakorlatban jelen van. Blackburn idézett cikkében a brevis-minima ekvivalencia kérdésénél hívja fel a figyelmet hasonló anakronizmusra – Tinctoris megmaradt a korábbi zeneelmélet szabályainál, és azok alapján ítéli korabeli zenésztársai gyakorlatát. Számára a gyakorlat nem írhatja felül a zeneelméletet.<sup>50</sup> Példáján láthatjuk, hogy bár tiszteli, nagyra becsüli kortársait, ő maga is gyakorló zenész és komponista, mégis elméleti emberként a szabályos megoldást, a járt utat kedveli és részesíti előnyben, a rendestől, szabályostól eltérő megoldásokat kiválogatja a többi közül és mint vadhajtásokat, lenyesegeti. Ugyanakkor ezzel a hozzáállásával közben újat is teremt, hiszen korábban nem látunk példát arra, hogy egy elméletíró a saját kortársainak zenéjét elemezze.<sup>51</sup>

A dallamban alkalmazott  $\square$ -t és  $b$ -t illetően Tinctoris, bár végeredményben ugyanarra jut, mint Marchetto, a közlés módja nagyon más, mint elődjéé. Az első megszólalás a témában igencsak korlátozó jellegű (*quod [...] fieri minime debet*), kifejezetten védeni

<sup>49</sup> „Quod si tanquam optimus compositor ac dulcedinis accuratus exquisitor effecerit cunctis id audientibus iudicandum relinquo.” Tinctoris: *De arte contrapuncti II., XXXII. fejezet.* 143.

<sup>50</sup> Blackburn, Bonnie, J.: „Did Ockeghem Listen to Tinctoris?” In: Vendrix, Philippe (szerk.): *Johannes Ockeghem. Actes du XL<sup>e</sup> Colloque international d'études humanistes.* (Párizs: Klincksieck, 1998.) 597-640. 618-619.

<sup>51</sup> Woodley, Ronald: „Tinctoris, Johannes.” In: [= Sadie, Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. XXV.*] (London: Macmillan Publishers Limited, 2001) 479-500. 498.


kívánja a középkorban meghatározott kvart és kvint speciesteket. A *b* fa kezdettől fogva lehetőség a dallamok formálásában, egy természetes fok, a gamut és a hexachord-rendszer része, melyet végül Tinctoris is megenged, sőt kívánatosnak tartja a szabályos helyeken.

### 5.2.2. De commixtione tonorum – A tónusok keveredéséről<sup>52</sup>

A Marchetto által bevezetett kifejezés, *commixtio*, a tónusok *speciestek* általi keveredésére vonatkozik. Egy dallam bizonyos szakaszai alakulhatnak a nem rá jellemző kvint- és kvarttípusokból, illetve ideiglenesen a finálison kívüli más hang, vagy hangok is kerülhetnek tonálisan meghatározóvá. Bármely tónus keveredhet bármely tónussal, kivéve az azonos finálisú tónus autentikus és plagális párja, hiszen ezek eleve ugyanazokat a kvint és kvart típusokat foglalják magukba – ezek a *mixtio* által keverednek, autentikus dallamokban lefelé, plagális dallamokban felfelé nő meg a tónus szabályos hangterjedelme.<sup>53</sup>


Tinctoris példái a *commixtio* jelenségére

11a kottapélda. Első tónus hetedik tónussal keveredik<sup>54</sup>



első kvint      negyedik      első kvint  
species      kvint species      species

11b kottapélda. Második tónus keveredik nyolcadik tónussal<sup>55</sup>



első típusú      harmadik típusú      első  
(plagális)      kvart, hetedik-      típusú  
kvart      nyolcadik tónus      kvint  
közös kvartja

Az idézett dallampéldák középső szakaszában a tónus természetéhez szabályosan illeszkedő species helyett más tónusból kölcsönzött kvintet, vagy kvartot látunk. Tinctoris leírja, hogy a *commixtio* történhet a szerző szándékából, mint a fenti példákban, vagy szükségből, például többszólamúságban, az együtt hangzó szűkített kvint elkerülése érdekében. Az alábbi ellenpont tenor szólamában a második tónus keveredik a negyedik tónussal.

<sup>52</sup> Tinctoris: *De natura. XIII-XVIII. fejezet.* 78-81.

<sup>53</sup> Tinctoris: *De natura XVII. fejezet.* 81

<sup>54</sup> Valencia 835. Fol. 24r

<sup>55</sup> Valencia 835. Fol. 24v



11c kottapélda. Tónusok keveredése szükségből<sup>56</sup>

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Tenor' and uses a soprano clef (C1). The bottom staff is labeled 'Contratenor' and uses a bass clef (C2). Both staves contain a sequence of notes that change pitch, illustrating the concept of 'mixtio' and 'commixtio'.

Ez a keveredés – azon kívül, hogy szükségből jött létre – abban különbözik az előzőektől, hogy itt a helyes, szabályos kvart hangközrendje változik meg. A korábbi példákban ideiglenesen létrejött egy a tónusra jellemző specieszek hangzásától eltérő tonális működés.<sup>57</sup> A mixtio és commixtio, azaz a dallamok terjedelmi és szerkezeti szempontból való elemzése nemcsak az ez egyólamú dallamok, hanem a többszólamú darabok tónusmeghatározásában is feltétlenül fontos. Tinctoris a következőket mondja erről:

Végül meg kell jegyezni, hogy a tónusok *commixtio* és *mixtio* általi keveredése, nemcsak egyszólamú, hanem komponált énekben is megtörténik, oly módon, hogy ha az ének (*cantus*) két, három, négy, vagy több szólamban íródott, az egyik szólam az egyik tónusban, egy másik másikban van, az egyik autentikus, a másik plagális, az egyik *mixtus*, a másik *commixtus*. Így, ha bármely misének, vagy cantilenának, vagy bármilyen más zeneműnek különböző szólamai különböző tónusban vannak, és valaki megkérdezi, hogy milyen tónusban volt egy kompozíció, akkor a kérdezőnek abszolút a tenor minősége szerint kell válaszolni, mert minden kompozícióban ez az elsődleges szólam és minden kapcsolatok fundamentuma. És ha egy ilyen zenemű egy bizonyos szólamáról kérdezik, hogy milyen tónusú, akkor arról az egyről mondjuk meg. Más szóval, ha valaki általánosságban kérdezné tőlem: „Kérem tőled, Tinctoris, milyen tónusú a *Le Serviteur* ének? általánosságban azt felelném, szabálytalan első tónusú, mivel a tenor, az ének fő szólama abban van. Ha azonban konkrétan kérdezné, hogy milyen tónusú a supremum, vagy a contratenor, azt válaszolnám, hogy előbbi és utóbbi is szabálytalan második tónusú. És senkinek nincs kétsége afelől, hogy ha kifejezetten a tenort kérdezik, akkor ugyanúgy válaszoljuk meg, mint általánosságban. És hasonlóképpen kell válaszolni a többi esetben felmerülő kérdésre is.<sup>58</sup>

<sup>56</sup> Valencia 835. Fol. 26v. A dallampéldát a ligatúrák jelölése nélkül idézem.

<sup>57</sup> Tinctoris: *De natura XVIII. fejezet.* 81.

<sup>58</sup> “Denique notandum est quod commixtio et mixtio tonorum non solum fiunt in simplici cantu, verum etiam in composito, talique modo ut si cantus sit cum duabus, tribus, quatuor aut pluribus partibus compositus, una

Mindaz, amit a tónusok terjedelméről ír, többszólamúságban szólamonként értendő, és a tónus végleges meghatározója minden esetben a tenor szólam. A szólamokat, akár világi, akár egyházi zenéről legyen szó, az egyszólamú gregorián ének vonatkozásában tudták értelmezni.

### 5.2.3. De medio tonorum – a tónusok hangterjedelméről<sup>59</sup>

Tinctoris több helyen is leírja írásában, hogy a tónusok természetét azok eleje (principio), közepe (medio) és vége (fine) figyelembevételével kívánja leírni. Marchetto is fontos tónusmeghatározó szerepet tulajdonított neki, de a specioseket tartotta a legtermékenyebbnek a dallamelemzések kapcsán. Tinctoris elméletében a leghosszabban tárgyalt téma kétségkívül a tónusok hangterjedelme. Marchetto szisztematikus rendszerét Tinctoris tovább finomítja, nagyobb figyelmet szentelve az extrém hangterjedellel rendelkező dallamoknak.

Tinctoris Marchettoval egybevágón az autentikus tónusok terjedelmét a finális feletti oktávban, valamint a finális alatti szekundban, a plagálisokét a finális feletti kvint, még egy szekund, valamint a finális alatti kvartban adja meg. Ez az autentikus és plagális tónusok perfekt hangterjedelme, azonban Tinctoris ezen ambitus meghatározása után engedélyez még egy-egy hangnyi túllépést autentikus tónus esetén lefelé, plagális tónusban felfelé.<sup>60</sup> Imperfekt egy dallam hangterjedelme, ha nem tölti ki a megadott ambitust.

Az azonos alaphangú autentikus és plagális tónusok keveredése által (*mixtio*) a hangterjedelem megnő, a finális feletti és alatti hangzó tér egybeolvad. Az ilyen dallamok hangterjedelme a finális feletti oktáv, és még egy szekund, valamint a finális alatti kvart és még egy szekund – a kialakult ambitus autentikus és plagális dallamok esetén ugyanaz,

---

pars erit unius toni, altera alterius, una autentici, altera plagalis, una mixti, altera commixti. Unde quando missa aliqua vel cantilena vel quaevis alia compositio fuerit ex diversis partibus diversorum tonorum effecta, si quis peteret absolute<sup>[86]</sup> cuius toni talis compositio esset, interrogatus debet absolute respondere secundum qualitatem tenoris, eo quod omnis compositionis sit pars principalis ut fundamentum totius relationis. Etsi particulariter de qualibet parte huiusmodi compositionis cuius toni si petatur, particulariter talis aut talis responderetur. Verbi gratia, si quis universaliter mihi diceret, "Tinctoris, peto abs te cuius toni sit carmen Le serviteur," responderem universaliter primi toni irregularis, quoniam Tenor pars principalis ipsius carminis sit huiusmodi toni. Si tamen particulariter peteret cuius toni esset Supremum aut Contratenor, particulariter responderem et illud et istum esse secundi toni etiam irregularis. Ad particularem vero Tenoris interrogationem respondendum esse sicut ad universalem nullus est qui dubitat. Et simili modo de caeteris accidentibus toni interrogatum respondere oportebit." Tinctoris: *De natura. XXV. fejezet.* 85-86.

<sup>59</sup> Tinctoris: *De natura. XX-XLIII. fejezet.* 83-97.







<sup>60</sup> Tinctoris: *De natura. XXI. fejezet.* 83-84.

mégis, továbbra is megkülönbözteti a kettőt. Tinctoris azt mondja, hogy az dönti el, hogy mi keveredett mivel, hogy merre tér ki többször a dallamív. Ha a felső oktáv irányába, akkor autentikus, ha az alsó kvart felé, akkor plagális, és ha ugyanannyiszor le és fel, akkor autentikus, mert az mindig elsőbbséget élvez.<sup>61</sup>








Számos kottapéldával, minden eshetőségre gondolva és minden kétséget eloszlatva ír a tónusok hangerjedelméről. A marchettoi tanokat továbbgondolva megállapítja, hogy egy dallam nem csak önmagában sorolható a *perfectus*, *imperfectus*, vagy *plusquamperfectus* dallamok csoportjába, hanem az emelkedés, vagyis a dallam felső járása (*ascensus*) és az ereszkedés, a dallam alsó járása (*descensus*) külön-külön elemezhető ebből a szempontból. A XXVI-XLIII.-ig tizennyolc fejezetet szentel ennek a témának, rendkívüli részletességgel.

A 3. táblázatban láthatjuk, milyen kategóriákat sorol fel Tinctoris, valamint, hogy az egyes alcsoportok pontosan milyen hangterjedelmet jelölnek.

3. táblázat: A tónusok meghatározása hangterjedelmük alapján, Tinctoris De naturájában

	In ascensum	In descensum	A/P*	Ambitus
1.	perfectus	perfectus	A	
			P	
2.	perfectus	imperfectus	A	
			P	
3.	imperfectus	perfectus	A	
			P	

<sup>61</sup> Tinctoris: *De natura. XXIII. fejezet. 85.*

4.	perfectus	plusquamperfectus	P	
5.	plusquamperfectus	perfectus	A	
6.	imperfectus	imperfectus	A	
			P	
7.	imperfectus	plusquamperfectus	P	
8.	plusquamperfectus	imperfectus	A	
9.	plusquamperfectus	plusquamperfectus	mixtus	
Mixtio				
In ascensum		In descensum		
10.	perfectus	perfectus	A	Amelyik irányba többször tér ki a dallam.
			P	
11.	perfectus	plusquamperfectus	A	
			P	
12.	plusquamperfectus	perfectus	A	
			P	

\* Autentikus/Plagális

Ahol kétség merülhet fel a dallam besorolását illetően az emelkedés és ereszkedés, azaz a dallam felső és alsó járásának hasonlósága miatt, ott külön kitér és magyarázattal szolgál. Az öt kétséges eset a következő:

- i. Autentikus dallamok, melyek emelkedésükben *imperfektek*, ereszkedésükben *perfektek*, valamint plagális dallamok, mely *emelkedésükben perfektek*, *ereszkedésükben imperfektek*.<sup>62</sup>

Az ilyen dallamoknál (a táblázat 3/A, valamint 2/P sora) egységesen a finális feletti szext, és esetleg még egy szekund, valamint a finális alatti fél- vagy egészhang, és esetleg még egy szekund adja ki a hangterjedelmet. Ebben az esetben az alapján döntjük el a besorolást, hogy a finális alatti, vagy feletti régióban jár-e többet a dallam, illetve, ha ezek a mozgások azonos mértékűek, akkor a dallam autentikus.

Ugyanakkor, ha a dallam a finális feletti szeptimig emelkedik, és az alatta lévő fél-, vagy egészhangig ereszkedik, akkor a dallam *indistincte authenticus*, azaz határozatlan autentikus. Ha azonban csak a szextig emelkedik és ugyanígy a finális alatti szekundig ereszkedik, akkor autentikus.

Megjegyzi, hogy egyesek, ha egy ilyen dallamban a *dyatessaron communis* kiemelődik, akkor plagálisnak mondják.<sup>63</sup> Ha azonban egy dallam a szextig emelkedik és a finális alatti tercig ereszkedik, akkor minden esetben plagális.

- ii. Autentikus dallamok, melyek *emelkedésükben* és *ereszkedésükben* egyaránt *imperfektek*, valamint plagális dallamok, melyek *emelkedésükben perfektek*, *ereszkedésükben imperfektek*.<sup>64</sup> (Táblázat: 6/A, valamint 2/P)

A fenti ambitusok közös metszetét a finális feletti szextig, esetleg szeptimig emelkedő és a finális alá nem ereszkedő dallamok adják, ezek megint csak *indistincte authenticus*-ok. Itt ismét megjegyzi, hogy egyesek a szext-ambitusú dallamokat, melyekben a közös kvart hangsúlyozódik, plagálisnak tekintik.

<sup>62</sup> Tinctoris: *De natura*. XXX. fejezet. 89-90.

<sup>63</sup> „Volunt tamen aliqui quod si in huiusmodi tono ascendente supra finem suum usque ad diapente cum semitonio aut tono ac infra usque ad semitonium aut tonum descendente, species communis diatessaron plures repercutiatur, plagalis erit iudicandus” Tinctoris: *De natura*. XXX. fejezet. 90. V.ö.: *Lucidarium XI. 2. fejezet*. 434. „Hec enim species [communis] si in cantu aliquo fuerit pluries repercussa et cantus a fine non ultra sextam ascendat etiam se nichil descendat, tonus ille iudicabitur subiugalis.”

<sup>64</sup> Tinctoris: *De natura*. XXXIV. fejezet. 91-92.

- iii. Autentikus és plagális dallamoknál, melyek *emelkedésüket és ereszkedésüket* tekintve is *imperfektek*.<sup>65</sup> (Táblázat: 6/A, valamint 6/P)

Itt kvint-, vagy annál kisebb ambitusú dallamokra gondol Tinctoris. Hogyha egy ilyen szűk ambitusú dallamban a kvint ismétlődik többször, mint a közös kvart, akkor autentikus, ha fordítva, akkor plagális.

Ismét másokra hivatkozva megjegyzi, hogy az ilyen dallamok a *chorda* felett, illetve alatti hangok számbavételével is eldőlhet: ha felette mozog többet a dallam, akkor autentikus, ha alatta, akkor plagális. Ezt Marchetto nem írja, Tinctoris pedig kifejezi az alternatív nézettel egyet nemértését, de ennek apropóján leírja a *chorda* mibenlétét, illetve a helyét az egyes tónusokban: a finális felett kis-, vagy nagytercre található minden tónuspárban, F, G, A, b . A fejezet végén egyértelművé teszi, hogy a kvart ambitusú dallamok minden esetben plagálisak.

- iv. Autentikus dallamoknál, melyek *emelkedésükben imperfektek, ereszkedésükben perfektek*, valamint plagális dallamoknál, melyek *mindkét irányban imperfektek*. (Táblázat: 3/A, valamint 6/P)

Azok a dallamok esnek ebbe a csoportba, melyek a finális feletti kvintig emelkednek, és finális alá egy, vagy két hanggal ereszkednek. Ha a dallamban a finális feletti kvint többször ismétlődik, mint a finális feletti kvart, és a finális alá fél-, vagy egészhanggal ereszkedik, akkor a dallam autentikus. Ha a kvart ismétlődik többször, akkor plagális. Ugyanakkor, ha a finális alá kis-, vagy nagyterccel ereszkedik, akkor hiába ismétlődik többször a kvint, a dallam plagális.

Továbbá, ha egy ilyen dallam legfeljebb a finális feletti kvartig emelkedik, vagy egyáltalán nem emelkedik, vagy egy fél-, vagy egészhanggal ereszkedik alá, vagy kis-, vagy nagyterccel, akkor *indistincte plagalis*.

- v. Autentikus és plagális *mixtus* dallamoknál

Ha egy mixtus dallam felfelé és lefelé ugyanolyan mértékben mozog, akkor az dönti el, hogy autentikus, vagy plagális, hogy melyik irányba tér ki többször. Ha felfelé, akkor autentikus, ha lefelé, akkor plagális. Ugyanakkor, ha felfelé és lefelé is ugyanolyan mértékben, és ugyanannyiszor emelkedik, illetve süllyed, akkor dallam autentikus, mert az előbbrevaló kiválósága miatt.

---

<sup>65</sup> Tinctoris: *De natura. XXXV. fejezet.* 92-93.

Nem mindig világosak Tinctoris besorolásai. Például a finális feletti szeptimig emelkedő, a finális alatti szekundig ereszkedő dallam *indistincte authenticus*, de a finális feletti szextig emelkedő és finális alatti szekundig ereszkedő egyértelműen autentikus – bár a *diatessaron communis* figyelembe vételével felmerül, hogy plagális. A finális feletti szeptim ambitust pedig egyszer autentikusnak,<sup>66</sup> másszor *indistincte authenticusnak* nevezi.<sup>67</sup> Az anomáliák ellenére láthatjuk, hogy azokban az esetekben, ahol kétségek merülnek fel a dallam hangterjedelme miatt, minden esetben strukturális szempont dönt, ami végül is a speciestekre vezethető vissza. Az „egyesekek szerint” kezdetű megjegyzések, melyekkel Tinctoris nem vitatkozik, de nem is foglal állást, mind egybecsengenek Marchetto elméletével, és a *dyatessaron communis*, valamint a *dyapente* meghatározó szerepéről szólnak: kvint hangsúlyozódása autentikus dallamot jelent, míg a közös kvart a plagális dallamok jellemzője.

#### 5.2.4. Finales irregulares – rendhagyó finálisok

Írása végén Tinctoris kitér a finálisok szokásostól eltérő, lehetséges megjelenési helyére, a transzponált tónusok lehetséges alaphangjaira. Minden tónuspárhoz két rendhagyó végződést kapcsol a guidói kéz hangterjedelmén belül (*intra manum*), valamint egyet annak alsó határa, a  $\Gamma$  ut alatt (*extra manum*). Ez egészen rendkívüli vonás, és elképesztően mélységeket érint a plagális dallampéldákkal.

4. táblázat: Rendhagyó finálisok a *De naturában*

D sol re		E la mi grave		F fa ut grave		G sol re ut grave	
<b>Intra manum</b>							
G sol re ut	<i>b</i>	A la mi re	<i>b</i>	C fa ut		F fa ut grave	<i>bb</i>
C fa ut	<i>bb</i>	D sol re	<i>bb</i>	B fa	<i>bb</i>	C sol fa ut	<i>b</i>
<b>Extra manum</b>							
$\Gamma$ ut alatt diapente	<i>bb</i>	$\Gamma$ ut alatt diatessaron	<i>bb</i>	$\Gamma$ ut alatt tonus		$\Gamma$ ut alatt tonus	<i>bb</i>

<sup>66</sup> Tinctoris: *De natura*. XXXIII. fejezet. 91.

<sup>67</sup> Tinctoris: *De natura*. XXXIV. fejezet. 91-92.

Megjegyzni ugyanakkor, hogy a felsorolt helyeken kívül még számos hangra eshet a tónusok rendhagyó finálisa *intra* és *extra manum*. A mélységek ellenpólusaként az extrém magasságokat is érinti az L. fejezetben – hogy senki ne higgye, hogy tudatlanságból beszélt keveset a kézen kívüli magas régióról, a hatodik és nyolcadik tónusra ebben a regiszterben is hoz példát, az *E la* feletti *F*, illetve *G* finálissal.

Tinctoris extrém példái *F ut* alatti oktávig (*G*), ereszkednek (második tónus), és *E la* feletti szeptimig (*d''*) emelkednek. A *gamut*ot mindkét irányba csaknem egy teljes oktávval túllépi. A legmélyebb és legmagasabb hangok vokális megvalósításáról nem ír, így nem tudhatjuk, hogy hallott-e valaha bárkit ilyen mélységekben, vagy magasságokban énekelni. Tudunk azonban olyan Tinctoris műről, mely kivételes mélységeket érint: a *Missa Sine nomine secundi toni irregularis*<sup>68</sup> – ennek legmélyebb hangja a kontra *B* hang. Valószínűbbnek tűnik, hogy az elméleti megközelítés itt is – mint más helyeken is Tinctorisnál – felülírja a gyakorlati lehetőségeket.

### 5.3. Pietro Aaron – tónusok többszólamúságban

Tinctoris arra való törekvése, hogy a többszólamúságot is érintse tónustanjával, csak részben valósult meg. Pietro Aaron az első elméletíró, aki valóban a polifon zenére alkalmazza a nyolc tónus rendszerét. A *Trattato della natura e cognizione di tutti gli toni di cantu figurato*<sup>69</sup> (1525) című munkájában számos zenei példát hoz – főként világi műveket – melyeket tonálisan értelmez. Az idézett művek elsősorban az Aaron előtti generációtól származnak (Josquin, La Rue, Compère, Mouton és mások), de az előttük lévők (Ockeghem, Busnoys, Regis, Caron) egy-egy darabja is szerepel közöttük.<sup>70</sup> Beszél a regularis és irregularis finálisokról, és azt írja, hogy bizonyos esetekben a finális, máskor azonban a species alapján határozzuk meg a tónust.<sup>71</sup>

Pietro Aaron (1480-1545) tanulmányairól semmit nem tudunk, a korai évei nem dokumentáltak. Feltehetően egy firenzei, kikeresztelkedett zsidó bankár, Bonaventura di

---

<sup>68</sup> Verona 755 fol. 12v-26r.

<sup>69</sup> Aaron, Pietro: *Trattato della natura e cognizione di tutti gli toni di cantu figurato*. (Velece: Mernardino di Vitali, 1525). Továbbiakban: Aaron: *Trattato*. web: <https://tmiweb.science.uu.nl/text/critical-edition/aartra.html#ch145> (2023. 11. 03.) Az első hét fejezet angol fordítását lásd: Strunk, Oliver: „Theorist of the Renaissance. Pietro Aron.” In: *Source Readings in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era*. (New York: W. W. Norton and Company, 1950) 205-218.

<sup>70</sup> Strunk közli a bőséges listát fordításához. Strunk, Oliver: „Pietro Aron.” I.m. 205-206.

<sup>71</sup> Aaron: *Trattato*. 8.



Aronne da Este fia volt.<sup>72</sup> Úgy tűnik, autodidakta módon tanulta a zenét, latinul nem, vagy rosszul tudott, ezért traktátusait olaszul írta. Elég későn, 1516-ban, harminchatéves korában szentelték pappá az itáliai Imolában, ahol később énekesként, majd káplánként szolgált. Később élt Velencében, a Jeruzsálemi Szent János rend lovagjainak fejénél, Sebastiano Michielnél szolgált, Rimini kanonoka lett,<sup>73</sup> majd 1536-tól élete végéig Bergamo mellett élt egy kolostorban, s úgy érezte, ott jobban megbecsülik.<sup>74</sup> Kívülről érkezett a papság és a zene világába, és ez nehezítette számára az érvényesülést. Ugyanakkor éppen ez a vonás teszi érdekessé a zenével kapcsolatos felismeréseit, nézeteit.<sup>75</sup>

Aaron, Tinctorishoz képest egyszerűen és nagyvonalúan elemzi a b-vel módosított első és második tónusokat. Marchetto, Tinctoris és sokan mások is a kvint és kvartok keveredését taglalják ilyen esetek kapcsán, Aaron, nem lévén az ortodox zeneelméleti trendek követője egyszerűen a hallás, a zenei tapasztalat alapján állítja, hogy nincs számottevő különbség. Szerinte az ilyen művek természete változatlan, mivel a rá jellemző kvint érintetlen, csupán a kvart változik meg. Bár Bergquist Aaron recepciójában<sup>76</sup> hiányosságaként ítéli meg Aaron egyszerűsítését, véleményem szerint ez a nagyvonalúság nagyon is valódi, zenei megfigyelés és mélyen a speciesek szerinti gondolkodást sugallja Aaron részéről.

Ugyanaz igaz bizonyos más művekre is, melyekben b előjegyzés van; a természetük véleményem szerint változatlan marad, mivel csupán az A la mi re és D la sol kvart változik meg. A tónus elsődleges és természetes kvintje változatlan marad, az ilyen művek ugyancsak első tónusúak.<sup>77</sup>

Az ötödik-hatodik tónusokkal kapcsolatban pedig a következőket írja:

<sup>72</sup> Blackburn, Bonnie J.: „Aaron, Pietro.” Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000008?rskey=fbPXnG&result=1> (2023. 11. 03.). Az online szócikk frissítve: 2019. szeptember 25.

<sup>73</sup> Így hivatkozik saját magára *Thoscanello de la musica* című írásában. Theseaurus Musicarum Italianum. <https://tmiweb.science.uu.nl/text/critical-edition/aartos.html> (2023. 11. 05.)

<sup>74</sup> Blackburn, Bonnie J.: „Pietro Aaron”. In: [=Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. I.*] (London, Macmillan Publishers Limited 2001.) 2-4. 2-3.

<sup>75</sup> Blackburn: I.m. 3.

<sup>76</sup> Bergquist, Peter Ed: *The Theoretical Writings of Pietro Aaron*. PhD disszertáció. (New York: Columbia University, 1964) 225., valamint 247-248.

<sup>77</sup> „Et similmente alcuni altri col segno di B molle, Dico che questi non muteranno natura, perche non si rimoue altro che el suo diatessaron formato da A la mi re ad D la sol re, non si mouendo adunque el suo primo et natural diapente, sara chiamato anchor del primo tuono.” Aaron: I.m. 13., Strunk: I.m. 212. o.

Ezen a ponton szeretnék eloszlatni minden fennmaradó bizonytalanságot, mert látom, hogy az ilyen kompozíciókban nagyon gyakran, sőt, szinte mindig jelen van a b-hang, és azt, hogy a tónus formája megváltozik. Könnyű lenne az ellenkezőjét hinni a fentebb kifejtett bizonyos álláspontjaim miatt. Tudd hát meg, hogy a régi idők zeneszerzői sokkal inkább foglalkoztak a zenemű könnyedségével az ilyen darabokban, mint a megfelelő formával és helyes struktúrával. Mert ötödik és hatodik tónusban gyakran szükség van a b segítségére, bár ha mindig használnánk, az ellentétes lenne ezeknek a tónusoknak a belső működésével, ahogy azt a régiek megírták. [...] Ezért hát a harmadik kvintet megváltoztatják, a negyedik természetét adván neki, hogy a közbülső tritónusz, mely egyébként előfordulna benne, ne okozhasson kényelmetlenséget, vagy keménységet a zenéjükben.<sup>78</sup>

Mindkét megfigyelés a speciestek polifóniában való működéséről szól. Nagyon fontos az első-második tónussal kapcsolatos megjegyzésben, hogy a kvint önmagában meghatározza a tónust. Ugyanakkor meghatározó kvint ötödik-hatodik tónusban már nem a harmadik, hanem a negyedik kvint species. Tinctorisszal ellentétben a gyakorlat oldaláról nézi az állandósult b-t ötödik-hatodik tónusban. Természetesnek veszi, hogy ezek a tónusok megváltoztak ősi formájukhoz képest, mivel az idősebb zeneszerzők *megváltoztatták* saját zenéjük érdekében, a tritónusz elkerülése végett.<sup>79</sup>

A fenti gondolatokból ismét következik az a három-tónus elmélet, melyről Glareanus 1547-ben elterjedt hagyományként beszél. Ha az ötödik-hatodik tónus kvintje megváltozik, az jelentős változás a tónus természetében. A hetedik-nyolcadik tónustól azonban már csak a kvartban fog különbözni, ami – amint Aaron mondja – nem jelentős különbség. Az első-második, a harmadik-negyedik, valamint az ötödik-hatodik-hetedik-nyolcadik tónusok képviselik a három, természetükben valóban különböző tonalitást.

Ugyanakkor egy jelentős különbséget mégis megjelöl az ötödik-hatodik, valamint hetedik-nyolcadik tónusok között Aaron. A IX.-tól a XII. fejezetig leírja, hogy egy-egy műben mely

---

<sup>78</sup> „Ma perché molti et molti et quasi tutti el segno del molle hanno, non voglio che in te page 18alcun sospetto rimanga, perché vedendo tu rimossa la sua forma, facil cosa sarebbe credere el contrario per causa di alcune sententie da me di sopra dette. Per tanto sappi che li compositori antichi più hanno in questi tali considerato la facilità che la sua propria forma o vero compositione, conciosiacosa che el quinto et sesto tuono harebbe assai volte dibisogno lo aiuto del molle, dato che non sempre tal tuono si debbe cantare per detto molle, perché sarebbe contra agli versi delle mediatiioni di lor tuoni ordinati da gli antichi; [...]. Onde per questa cagione rimuovono el diapente terzo nella natura del diapente quarto, accioché el tritono, elquale nel mezzo si interpone, non habbi nel canto a generare alcuno incommodo né durezza.” Aaron: *Trattato*, 17-18.

<sup>79</sup> Egy jellembeli különbségre is figyelmesek lehetünk Tinctoris és Aaron között. Blackburn írja „Did Ockeghem Listen to Tinctoris?” című cikkében, hogy Tinctoris számára a gyakorlati megoldások nem írhatják felül a zeneelméletet. Aaronnál ezzel szemben épp az ellenkezőjét látjuk leírva.

tónusban mely hangokon lehetséges belső zárlat, majd az egészet táblázatba rendezve közli, a következőképpen:<sup>80</sup>

**CADENZE DEL PRIMO TVONO.**

D acuto F acuto G acuto et in A sopracuto.

**CADENZE DEL SECONDO TVONO.**

C acuto D acuto F acuto G acuto A sopracuto et in A acuto.

**CADENZE DEL TERZO TVONO.**

E acuto F acuto G acuto A sopracuto h sopracuto et C sopracuto.

**CADENZE DEL QVARTO TVONO.**

C acuto D acuto E acuto F acuto G acuto et in A sopracuto.

**CADENZE DEL QVINTO TVONO.**

F acuto A sopracuto C sopracuto.

**CADENZE DEL SESTO TVONO.**

C acuto D acuto F acuto A sopracuto et in G sopracuto.

**CADENZE DEL SETTIMO TVONO.**

G acuto A sopracuto h sopracuto C sopracuto et in D sopracuto.

**CADENZE DEL OTTAVO TVONO.**

D acuto F acuto G acuto et in C sopracuto.

---

<sup>80</sup> Aaron: *Trattato*. 24.

5. táblázat. Pietro Aaron táblázata fokszámokra vetítve

Cadenze del Primo Tuono	<b>i</b> <b>iii</b> <b>iv</b> <b>v'</b>
Cadenze del Secundo Tuono	vii <b>i</b> <b>iii</b> <b>iv</b> <b>v'</b> v
Cadenze del Terzo Tuono	<b>i</b> ii <b>iii</b> <b>iv'</b> <b>v'</b> vi'
Cadenze del Quarto Tuono	vi vii <b>i</b> ii <b>iii</b> <b>iv'</b>
Cadenze del Quinto Tuono	<b>i</b> <b>iii'</b> <b>v'</b>
Cadenze del Sesto Tuono	v vi <b>i</b> <b>iii'</b> <b>v'</b>
Cadenze del Settimo Tuono	<b>i</b> ii' <b>iii'</b> <b>iv'</b> <b>v'</b>
Cadenze del Ottavo Tuono	v vii <b>i</b> <b>iv'</b>

Az *I.* fok mellett a leggyakrabban, egy-két kivétellel minden tónusban zárlatként szereplő fokok a *iii*, a *iv* és az *v*. A plagális tónusok közül a negyedikben és a nyolcadikban nem szerepel az *v*. Az ötödik-hatodik tónusban azonban nem szerepel a *iv* – így ezek, valamint a hetediknyolcadik tónus közötti tonális különbség, hogy előbbiben a *iv.* fokra nem esik zárlat, utóbbiban azonban – és minden más tónusban – azonban igen.

Aaron elmélete felől nézve a *Missa Cuiusvis toni Ut* megvalósításában, valamint a *Missa Quinti toni*ban a *IV.* fok ilyen erőteljes jelenléte valóban a mixolíd-hypomixolíd tonalitásba helyezi e műveket.

## 6. A Missa Cuiusvis toni zenei szerkezete

A *Cuiusvis*-misében a zenei egységességet nem cantus firmus, nem egy a háttérben megbújó modell, nem is bravúros kánonszerkesztés adja. Nem pusztán a mottó fogja össze a darabot, sem a zárlatok hasonlósága önmagában: a *Missa Cuiusvis toni* zenei szövete motivikus egységet alkot. Nem kizárólag az első két ütem, hanem a teljes Kyrie tétel szolgál forrásként mind dallami, mind tonális értelemben a többi tétel számára.

A *Missa Cuiusvis toni*ban nem a hagyományos szólam elrendezést alkalmazza, melyben a tenor egyértelműen a kompozíció fundamentuma, helyette a discantus az elsődleges, és melodikusan legváltozatosabb szólam. Őt követi a contratenor motivikus sokszínűségét tekintve. Ez a két szólam indítja mind az öt tételt, valamint ezekben a szólamokban a miseszöveg csaknem egésze elhangzik, valamint a két fő forrás (Chigi és VatS35) szöveg aláírásában is ez a két szólam a legpontosabb, többé-kevésbé hiánytalan.<sup>1</sup>

A mise során megfigyelhető, hogy tételről tételre egyre összetettebbé válik a zenei anyag. A Kyrie egyszerű, letisztult szólamaiban transzparensen jelennek meg a későbbiekben gyakran előforduló motívumok. A tételek során egyre hosszabb imitációs szakaszok jelennek meg, a motívumok az egymásra rétegződés, valamint új motívumokkal való összeszövődésük által egyre inkább elemi részévé válnak a zenének. Ebből a folyamatos alakulásból azt feltételezhetjük, hogy Ockeghem sorban haladt a tételek komponálásakor, és az első tételben felvázolt irányok és motívumok mentén haladt a komponálással. Fentiek ismeretében a motivikus elemzésnek a Kyrie vizsgálatával kell kezdődnie.

### 6.1. Kyrie – motivikus kiindulópont

A mise legelején dallam és ellenszólam elmozdul a finálisról felfelé és lefelé, majd a discantus, a sext érintése után visszaereszkedik iii'-ra, a contratenor pedig az alsó kvintről, a discantust imitálva visszatér a finálisra.

---

<sup>1</sup> A discantus elsődleges szerepéről lásd: Goldberg, Clemens: „Cuiusvis toni. Ansätze zur Analyse einer Messe Johannes Ockeghems.” *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 42/1 (1992): 3-35.; Perkins, Leeman L.: „Modal Strategies in Ockeghem's Missa Cuiusvis toni.” In: Hatch, Christofer és Bernstein, David W. (szerk.): *Music Theory and the Exploration of the Past*. (Chicago: University of Chicago Press, 1993.) 59-71.; Bali János: *About a possible origin of Ockeghem's Missa Cuiusvis toni*. Budapest, 2023. (Kézirat)

12. kottapéllda. *Missa Cuiusvis toni*. Kyrie 1-2



A kottakép gyönyörűen ábrázolja a lényegét: ez a két ütem a tónus meghatározása mellett alapvető tonális irányt mutat: kijelöli a finálissal szinte egyenértékű tonális centrumot, egy másodlagos finálist a IV. fokon, hiszen az első tétel, és a mise általában is két tonális centrum, a finális és a kvinttel lejjebbi *finalis irregularis* között ingázik. A *Missa Cuiusvis toni* ról minden elemzője elmondja, hogy a IV. fok feltűnően sokszor szerepel zárlatokban, igen gyakori az i-ről iv-re, vagy iv-ről i-re lépés, szólamokon belül és harmóniák között is. Azonban a IV. fok gyakran nem az I.-hez viszonyulva van jelen, hanem kialakul körülötte egy másodlagos tonális tér, és a két viszonypont I. és IV. között ingázik a zenei anyag. Már a Kyriében látszik ez a működés és később főként a Credóban és a Sanctusban egyre hosszabb és hosszabb szakaszok rendeződnek a IV. köré.

Mindemellett, a Kyrie első két üteme motivikusan is meghatározza az egész misét, hiszen, a discantus kezdő ütemeinek zenei anyaga a mise dallamanyagának meghatározó eleme, továbbá a hozzákapcsolódó ellenszólam, valamint még további hangcsoportok is motivikus jelentőséggel bírnak.

A Kyrie letiszult, egyszerű, sallangmentes, egy váz, mely világosan kijelöli az irányokat. Szinte minden részlete előkerül később a mise folyamán. A később megjelenő motívumokat a kottapéldán jelöltem. A discantus finálisról felemelkedő, szextet bejáró dallama (A), valamint ellenpontja a finális alatti kvintig ereszkedő, majd visszakanyarodó contratenor (C). Szintén gyakran visszatérő alkotóelem a tenor belépése 'B'. Jellegzetes a contratenor finálisról induló, majd ide visszaérkező cambiatája (D), valamint a basszus Christe részben elhangzó, a két finális között inga variánsa (E) is előkerül későbbi szakaszokban.

13a kottapélda. A Missa Cuiusvis toni meghatározó motívumai

A-motívum 

B-motívum 

C-motívum 

D-motívum 

E-motívum 

13b kottapélda. A Kyrie I. Motívumok.



1 **A i** Ky - rie **B iii**

Ct **A iv**

T **B i** Ky - rie

B

4 e - lei - - - son

**A i** e - - - lei - son

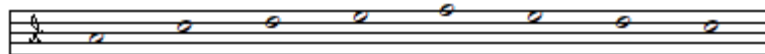
**C i** e - lei - - - son

Ky - - - rie e - lei - - - - - son

## 6.2. A misét alkotó motívumokról

A misét elsődlegesen a discantus kezdő motívuma határozza meg. Minden szólamban megjelenik, de leginkább a discantusra jellemző. Jelen írásban 'A' motívumként szerepel.

A-motívum

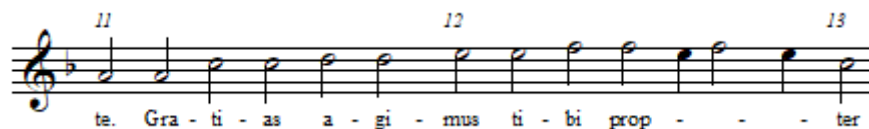


Egy szextet jár be a finális felett, kihagyva a második fokot. A terclépés után a terc feletti kvartban mozog, és legtöbbször a iii. fokra ereszkedik, ahogy a Kyrie elején, de előfordul iv. és v. fokú végződéssel is. Dallamossága, hangterjedelme és hosszúsága is megkülönbözteti a misét alkotó többi motívumtól. Ez a motívum a legmeghatározóbb dallam- és formaalkotója a misének. Rendkívül változatosak a megjelenései mind ritmikus, mind dallami szempontból, statikusan leegyszerűsítve és gazdagon díszítve, a végletekig kiszélesítve egyaránt megjelenik, hol nyilvánvalóan előtérbe helyezve, hol elrejtve. Újból és újból visszatérő dallami skémát ad, egy szextet bejáró emelkedés majd ereszkedés ívét. A discantusban legtöbbször i'.-ről, néhány esetben vi.-ről, egyetlen egyszer pedig v.-ről (Credo 140. ütemtől) a contratenorban legtöbbször iv.-ről, egyszer pedig i.-ről (Credo, 138-tól) indítva fordul elő, de megjelenik a tenorban és a basszusban is.

Gyakran jelenik meg a 'B' motívummal párban. Szakaszhatárok mentén – zárlatokban, vagy új rész indításakor – de a zenei folyamat szerves részeként is sok helyen megszólal. Tétel-, szakasz-, valamint szövegrész indító szerepe mellett a lényegi szövegrészek kiemelésére szolgál, de vannak a zenei szövetbe rejtett megjelenései, ezek által a zenei folyamat válik szervessé.

Alább példákat láthatunk az 'A' motívum változatos megjelenéseire:

14a kottapélda. Gloria 11-13. ütem.





14b kottapélda. Credo 94-103. ütem. 100-tól a basszusban is jelen van IV.-ről.

94 95 96 97 98 99

Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

cum glo - ri -

100 101 102 103

a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os,

a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os,

a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os,

Az 'A' motívum nagyon gyakran az i., vagy a iv. fokról indul, emellett többször előfordul vi-ról és egyszer v-ről is. A vi. fokról induló dallam minden tónusban ellentétes hangzást fog hordozni, mint a többi, bármely tónusban hangzik is el a mise, hiszen, mivel szekund és szeptim nem szerepel a motívumban, a hangzás mindössze kétféleképpen lehetséges: kisterccel, vagy nagyterccel. Akárcsak Missa L'homme armé-ben, ahol Ockeghem a dór és a mixolíd dallamot is használja, a *Missa Cuiusvis toniban* is felhasználja fő motívuma kétféle hangzásképét – egy *resolution* belül is. A mise bizonyos pontjain a kis- és nagyterces hangzás párhuzamosan szólal meg. Több helyen előfordul olyan, a fentihez hasonló, imitációszerű, kétszeres megjelenése az 'A' motívumnak, ahol különböző hangokról indulnak a szólamok, például alábbi részletben i. és vi. fokról.





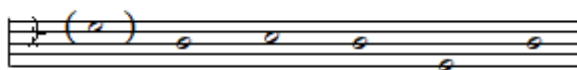
A 'D' motívum valójában az 'A' végződés-variánsa: a kvinttel lejjebb imitált dallam a vi. helyett finális felé kanyarodik, így marad tonalításban. Alább a discantus és a contratenor 'A' motívuma látható ritmus nélkül.

15b kottapélda. 'A' és 'D' motívumok



Nemcsak az 'A', de a 'B' motívum is alkotóeleme. Töredékekből jön létre, a 'D' motívum mégis önállóul, és ebben a formában jelenik meg a mise néhány fontos pontján. (Kyrie II végén Ct-ban, 30. ütem, Gloria 23-24. ütem, ct, Domine Deus, Credo 86-88, 90-91 Basszus, 91-93 discantus. 151-153 discantus, 126-130 ct, 168.170 resurrectionem, discantus)

'E' motívum



A basszusból is kiemelhetünk egy hangcsoportot: a Christe 20-21. ütemeinek hangjait. A Gloriában, az Osannában ugyancsak a basszusban jelenik meg, a discantus iii'-iv'-v'-vi' kvartbeli mozgásainak ellenszólamaként. Összekapcsolódik benne az I. és a IV., azaz a finális és a másodlagos finális, valamint magába foglalja az utóbbira épített szext ambitust. A Benedictusban, valamint az Agnus Deiben a contratenor szólamanyagának fontos alkotóelemévé válik. Egy kivétellel minden alkalommal a finálisról indul.<sup>3</sup>

A későbbi tételekben szólamcserével, vagy épp egymástól függetlenül is megjelennek a Kyriében szorosán összetartozó szólamok. Helyenként teljesen átlényegülnek ezek a kivágatok az új zenei anyagban egymástól eltolva, átritmizálva, vendéghangokkal díszítve bújnak meg a zenei szerkezetben. Az Ockeghem által használt motívumok és dallam-kivágatok annyira egyszerűek és az ellenpont elemi alkotóelemei, hogy természetsszerűleg belesimulnak a zenei szövetbe, nem emelkednek ki, könnyen megbújnak abban.

<sup>3</sup> A kivételt ld. Agnus Dei, 17-19. ütem.

### 6.3. Kvartok szerepe a *Missa Cuiusvis toniban*

A kvart *speciess* hangjai különböző motívikus csoportokká is összeállnak – ilyen a mise egyik legfontosabb alkotóeleme, a 'B' motívum, de a későbbiekben további kvart-motívumokról is beszélhetünk.<sup>4</sup> Van azonban a kvartoknak a motívikus összefüggésektől független, recitáló-elidőző működése is, amikor is rétegekbe rendeződnek a szólamok között. A Kyriében a motívumokon kívül a különböző kvart-rétegek működését is megfigyelhetjük. A discantusban az 'A' motívum dallamíve egybefűz két alapvető kvart-ambitust, az i'-iv', valamint a iii'-vi' kvartokat. A 3-4. ütemben a discantus ott marad a felső kvartban (iii'-vi'), körbejárva a kvinthangot, majd az 5. ütemben visszaereszkedik az alsóba (i'-iv') és zár a finálison.

A contratenorban az első két ütemben a finális alatti kvintet járja be ('C' motívum), majd az imitációt követően a finális körüli vi-ii' kvartban mozog – ebben a kvartban jelenik meg a 'D' motívum –, majd a iii-vi kvartba ereszkedve zár.

A tenor a 'B' motívummal az i-iv kvartban indul, a 2-5. ütem elejéig ebben mozog, majd az 5-6. ütemben az 'A' motívummal felemelkedik a szextig, végül visszatér a finálisra, az i-iv kvart pontszerű kijelölésével.

A basszus a 'C' motívummal a finális és az alsó kvint között ír le egy ingát.

A 2. ütem vége 5. ütem eleje között a discantus, contratenor, valamint a tenor egy-egy kvart-terjedelmű hangcsoport hangjait ismételteti: iii'-vi', azaz a finális szerinti recitációs kvart; vi-ii', a iv., vagyis a másodlagos finális szerinti recitációs kvart; valamint i-iv, a tenor kvartja. Utóbbi Marchetto-Tinctoris nomenklatúrájában a *diatessaron communis*, a tónus alapvető speciess, mely a finálishoz tartozó autentikus és plagális tónus közös halmaza.

---

<sup>4</sup> Lásd Credo, Sanctus

16. kottapélda. Kyrie I. Imitációk

rétegződő kvartok --- mikro-imitáció

The musical score consists of two systems of four staves each, representing the voices: Soprano (Ct), Tenor (T), Alto (A), and Bass (B). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first system covers measures 1 to 3. In measure 1, the Soprano and Alto parts begin with the lyrics 'Ky - rie'. The Tenor and Bass parts enter later. A dashed line indicates a 'micro-imitation' where a quartet of notes is repeated in different voices. The second system covers measures 4 to 7. The Soprano and Alto parts continue with 'e - lei - son'. The Tenor and Bass parts also have their parts. The lyrics 'Ky - - - rie e - lei - - - - son' are written below the Bass staff.

A kvartokban mozgás miatt itt egy olyan háromszólamú imitációs háló jön létre, melyben a szólamok nem a belépésük szerinti egymásutániségben követik egymást, hanem bizonyos pontokon összeérnek, mivel a ritmika minden szólamban különböző. Emellett szólamonként adódik egy-egy olyan hang, mely az imitációnak nem része, hanem az adott szólam dallamívének sajátja.

A jelenség leginkább az Ockeghem zenéjét köztudottan nagyon kedvelő Ligeti György által alkalmazott mikropolifóniához hasonlít. Mivel itt nem hosszú kánorról van szó, csupán párhangos szakasról, a mikro-imitáció elnevezést választottam a megnevezésére. Ockeghem imitációi között számos más példát is találunk a nem pontos imitációra, ez a példa a háromszólamúság, valamint az ebből következően kialakuló tonális háló miatt érdemel külön figyelmet.

A *Missa Cuiusvis toni* egyéni speciei, melyeket a három szólam megszólaltat lefedik a választott tónus hangkészletét. Meghatározzák a tónust olyan szempontból, hogy az egyes szólamok dallami elrendeződés jellemző.

## 6.4. Christe, Kyrie II

A Christében is – mintha csak az első Kyrie 3-4. ütemei folytatódnának – a felső három szólam egy-egy kvartban mozog. A discantus – 12-13. ütemben való lehajlást kivéve – és a tenor a vii. fokú belépést követően a iii-vi, a contratenor kvinttel lejjebb, a vi-ii' kvart hangjait szólaltatja meg. A 12. ütemtől a IV. fok kap hangsúlyt, és a tonális centrum ideiglenesen áthelyeződik kvinttel lejjebb, illetve kvarttal feljebb. A tenorban a VII.-iv. kvintlépés (12-13. ütem), discantusban, a IV. fokú indítás (14. ütem), majd hangismétlés, alsó váltóhang erősíti a IV. fok pozícióját. A tenort indító kvintmozgás korábban a basszusban szerepelt a Kyrie végén – ott a finálisra érkezik a kvintlépés. A tenor indításával tulajdonképpen a basszus utolsó hangjaira válaszol, majd a Christe végén a basszusban ismét megszólal a fellépő IV-i kvint, s ezzel helyre áll a tonális rend.

17. kottapélda. Christe..

Ha mindezt motivikusan is elemezzük, akkor azt mondhatjuk, hogy valójában az 'A' motívum felső szegmense variálódik, a finális jelenléte nélkül (a discantus egyszer érinti, a tenorban pedig egyáltalán nem szerepel). A 13. ütemben megszólaló i' után ugyan a iv' köré

rendeződnék a kvart hangjai, mégis kirajzolódik az 'A' motívum, iv'. fokú végződéssel, majd a 20. ütemtől még egyszer, a kezdőhang nélkül, de immár iii'. fokú zárással.

Itt jelenik meg először az 'E' motívum a basszusban, mely később ennek a szólamnak jellemző mozgása lesz. Valójában a Kyriében megszólaló i-IV-i mozgás bővül ki iv-i-IV-i – re. A finális feletti felső váltóhang azonban elég jellegzetessé teszi a hangcsoportot ahhoz, hogy később felismerhető legyen.

A második Kyriében egy ütembe sűrűsödik az első Kyrie első két üteme, majd kvinttel lejjebbi zárattal lendül tovább a tétel, és a másodlagos finális köré szerveződik szinte a teljes tételszakasz, az első és utolsó ütemek kivételével.

18a kottapélda. Kyrie II. 25-27. ütem.

The image shows a musical score for Kyrie II, measures 25-27. It consists of two staves: a vocal line (soprano) and a bass line. The vocal line is in G major (one sharp) and 4/4 time. The bass line is in Bb major (two flats) and 4/4 time. The lyrics 'Ky - rie' are written under both staves. The music features a melodic line in the vocal part and a corresponding line in the bass part, with a final cadence at the end of the excerpt.

Az 'A' motívumnak itt csupán a vége jelenik meg, mely azonban tisztán kijelöli a recitációs kvartot, a 'C' sűrítve szólal meg és nem is áll meg, visszaereszkedik az alsó kvintre. Ez a jelenség is gyakori a misében, a IV. fok felé való tonális elmozdulás gyakran történik ezzel az eszközzel contratenorban és basszusban egyaránt.

A tétel zárásához a discantusban egy kvinttel mélyebben megjelenő 'A' vezet el, mely ennek a motívumnak a fentebb említett zárlati változata, szintén gyakran visszatérő, formaalkotó elem. A szext utáni ereszkedés helyett tovább emelkedik, így a végződése hiányos, ám vele egyidőben a tenorban megszólal a 'D' motívumot, mely végződés variánsa a iv-ről induló 'A'-nak, így egymás fölé helyeződik két, egymást kiegészítő motívumtöredék.



18b kottapélda. Kyrie II. 30-32. ütem.

A Kyrie három szakasza tonálisan a finális és a másodlagos finális, a IV. fok közötti kapcsolatra fókuszál. Az Kyriében motívum szinten kapcsolódik össze a két fok, a Christében és a második Kyriében egyre hosszabb szakaszok szerveződnek a IV. fok köré. Ez a fokozatos eltolódás átfogóan is igaz a misére, a vége felé egyre nagyobb jelentőségű a másodlagos finális.

## 6.5. Gloria

A Gloriában leginkább az 'A' és 'B' motívumok vannak jelen, a többi csak egyszer-egyszer fordul elő. A contratenor tételindító 'C' motívuma, az 'A' ellenszólama hiányzik a tételkezdésből, helyette a plagális (v-i') kvartban való le-föl mozgást találunk – ennek oka az, hogy a discantus az v'-ön recitál, ami egyébként igen ritka a misében, kifejezetten a Gloriára jellemző. A tétel elején az 'A' motívumban a kvinthang a recitálás által megnyúlik, a szext után a iii'-ra való visszaereszkedés pedig a díszítések és betoldások miatt később érkezik meg, III. fokú zárlattal.



19b kottapélda. Gloria, 18-25. ütem, *Jesu Christe*

A discantusban az 'A' motívum egy folyamathoz kapcsolódik, az imitáció folytatásaként szólal meg, alatta a basszusban ott van a 'C'. A 22-25-ben a vi'-on recitál, majd ereszkedik egészen a finális alatti kvartig, egy ereszkedő kvartokból álló dallammal, melyben a kvartok a 'B' motívumból származtathatók. Így a tenor 'B' motívuma a discantusban sokszorosán imitálódik. A 20-22-ben a contratenorban is az 'A' szól kvinttel lejjebb, egy hanggal túllépve a szext ambitust, talán a tisztelet és imádat jeleként. Itt, a basszus IV. hangja miatt a transzponált 'A' is leereszkedik a kezdőhangjához képesti tercre, ám utána a 'D' motívum is megszólal, majd átfedésben a 'C'.

A *Qui tollis*-ban, az Ockeghemnél erre a szakaszra jellemző textúraváltással találkozunk. A zenei anyag homofon, deklamatív, a hangismétlések következtében a szöveg sokkal inkább fókuszba kerül, mint a mise többi részében.<sup>6</sup> Ismét három kvart-ambitus rétegződik egymásra: a discantus a recitációs kvartban (iii'-vi'), a tenor vele párhuzamosan a közös kvartban (i-iv), a contratenor pedig a kettővel ellenmozgásban a plagális kvartban (v-i') mozog.

<sup>6</sup> Goldberg, Clemens: Text, Music and Liturgy in Ockeghem's Masses. A cikkben Ockeghem *Qui tollis* megzenésítéseit tárgyalja. Úgy tűnik, hogy a mise szövegének ezen szakaszát zenei, stilsztikai szempontból nagyjából egységes kompozíciós megoldások jellemzik.

A homofóniát ellensúlyozva az 50. ütemtől imitáció kezdődik a két felső szólam között (*Qui sedes*), innentől mélyebb a discantus fekvése, az i'-iv' kvartban, majd a finális alatti kvintben mozog. A hármast *tu solus* felkiáltás előtt a *Quoniam* homofon akkordjaitól ismét az i'-iv' kvartban recitálódik a szöveg, majd a *tu solus Altissimus* (te vagy a Legfőlségesebb) szövegnél ismét megemelkedik – az 'A' motívummal.

A mise fő motívuma, bár a Gloria második szakaszában mindössze egyszer hangzik el, az tartalmilag, lélektanilag fontos helyen történik, rögtön duplán: a tenorban imitálódik.<sup>7</sup> Ugyanitt a contratenorban a 'C' is felhangzik (*Jesu Christe*). A deklamatív megszólalások folytatódnak a tétel vége felé (*Cum Sancto Spiritu*), majd az *Amen*-ben a discantusban a záróformulával iv., a tenorban pedig a VI. fokról szólal meg a mise fő motívuma.

## 6.6. Credo – megújuló motívumok

A Credo a legmélyebb tétel, Perkins a mise plagális tengelyeként hivatkozik rá. Nemcsak tonális értelemben fordulópont, a motívikus összefüggések is megváltoznak ebben a tételben. Három részből áll (*Patrem, Et incarnatus, Et iterum*), és hasonlóan a többi Ockeghem-miséhez, a hosszú szöveg tuttik és két-, illetve háromszólamú szakaszok váltakozásával kerül megzenésítésre. Nagyon tudatos a szólamszám választása, a szöveg és zene kapcsolata. A kétszólamú szakaszokban teret kapnak hosszabb imitációk és kánonok. A tuttikban az alapvető motívumok másként jelennek meg, szabadabban használja fel a már ismert motívumokat, fókuszba helyez korábban megbújó, csak ellenszólamként megszólaló motívumokat, emellett beemel új, szervesen a korábbiakból létrejövő, önállósult dallami elemeket.

A recitálás, mint az énekelt szövegmondás legegyszerűbb eszköze alapvető eleme a tételnek. Leginkább a discantusban használja ezt az eszközt Ockeghem, váltakozó zsolttárhangokkal. Rögtön a tétel elején egyértelműen látszódnak a majdani recitáló hangok a iii', i', vi az *omnipotentem, factorem* és *visibilium*<sup>8</sup> szavakon.

A fül számára már-már megszokottá váló motivika a Credoban a tonális elrendeződés által is frissül: ebben a tételben sokkal nagyobb jelentőséggel van jelen a másodlagos finális, mint a Gloriában. A contratenor, és a basszus a mozgatói ennek az eltolódásnak, a tenor leggyakrabban a közös kvartban (i-iv) mozog, a discantusban pedig a vi. fok válik fontos

<sup>7</sup> Vö. Credo, *Et resurrexit*.

<sup>8</sup> A későbbiekben az oktávval feljebbi vi' lesz jellemző.

nyugvóponttá. A tétel során végig, felváltva dominál az i', és a vi, mint dallamzáró hang. Mindezeknek köszönhetően a Credo a legmélyebb fekvésű a *Missa Cuiusvis Toni* tétélei közül.

#### 6.6.1. Patrem omnipotentem

A tétel indítása egy emelkedő kvart-skálával indul a discantusban, valamint egy ereszkedő dallammal a contratenorban, a két szólam a IV. fokra zárattal érkezik. ami akár az 'A' felső kvartja is lehetne. Egy vi.-t odaképzelve az első hang elé világos, hogy erről is van szó, a folytatásban vi.-n zár a discantus. A szólamkivonatot nézve egyértelműen látszik, hogy az első részben végig a vi. a discantus dallamzáró hangja. Később, a 12. ütemben szintén vi.-ről kezdve jelenik meg, végül az első szakasz zárása előtt szólal meg a négy szólam tetején, i'-ről az 'A'.

Az első Kyriében a discantus íve a finálisról emelkedik a szextig, elidőz a iii'-vi' kvartban többször érintve az ív legmagasabb pontját, a vi'-t, majd visszaereszkedik a finálisra. Ugyanez történik a Gloria első tizenegy ütemében. A Credoban ezzel szinte teljesen ellentétesen alakul a discantus dallamíve: az emelkedés itt csupán négy hangos, az i'-iv' kvart hangjain történik, majd innen, a iv'-ről indul egy ereszkedés, elidőzve a fent is említett recitáló pontokon (iii'-i'-vi) leereszkedik egészen a iv-ig, és innen emelkedik vissza a finálisra – az 'A' motívum zárlati formulájával. A tenorban is megfordul a mozgásirány, a közös kvart hangjai most nem a 'B' motívum által jelölődnek ki (i-iv-i), hanem a iv-ről induló, iv-i-iv többszörös ingamozgásában. A contratenor alsó kvintig ereszkedő íve ('C' motívum) variálva jelenik meg.

A továbbiakban a szólamok változatos duettekbe rendeződnek tuttikkal váltakozva. Ebben a tételben, az első szakaszban sokáig rejtve marad az 'A', foszlányokból és a fent említett zárlati formulákból sejtetődik csupán. Teljes pompájában és fényességében – ellentmondásosan, de mégis gyönyörűen – a *descendit de celis* szövegnél jelenik meg. A *Descendit de caelis* a discantus megemelkedése, valamint az 'A' motívum emelkedő-ereszkedő íve által emelődik ki, azonban a szakasz végére ismét *leszáll* a vi-ra. A tenorban is megjelenik az 'A', a discantust imitálva. A 'B' is megjelenik a discantusban, contratenorban és basszusban imitációban, valamint a tenorban a szakasz zárlatában.

### 6.6.2. Et incarnatus – ereszkedő kvartok

A Credo elején a discantusra jellemző 'A' motívum egy kvartra redukálódott. A tétel középrészében a kvart-dallamok új minőségben jelennek meg, a dallam- és formszervezés legalapvetőbb elemeivé válva.

A 34-37. ütemekben két kvart ér össze ellenmozgásban: az v-i' a contratenorban, valamint az i-iv a basszusban. A diapente feletti kvart és a közös kvart – a kettő együtt kiadja a tónus hangkészletét. A kvarton belüli oda-vissza mozgás korábban is megjelent: a Gloria elején a contratenorban v-i' kvartban, a Credo elején a tenorban i-iv kvartban. Ám itt felső szólamba kerül, és a ritmizálás által válik jellegzetessé – a pontozott, lefutó kvartról eszünkbe juthatnak további Ockeghem művek, mint például *Intemerata Dei Mater*, vagy a feltételezhetően ennek (egyik) modelljéül szolgáló *Fors seulement*. Látható, mennyire sokrétű a kvartok felhasználása. A csupán recitálásra „használt” kötőanyagból motívum válik.

Ebből a két kvartból kiindulva egy kvintimitáció alakul ki, melyben további, ereszkedő kvartok követik egymást – lásd a 'B' motívum korábban említett dallamalkotó szerepét.

20a kottapélda. Credo, 34-44. ütem

The musical score consists of two systems for Contratenor (Ct) and Bass (B) parts. The first system (measures 34-37) shows a v-i' quart in the Ct part and an i-iv quart in the B part. The second system (measures 38-44) shows a vi-iii quart in the Ct part and an i-IV quint in the B part. The lyrics are: 'Et in - car - na - tus est de - spi - ri - tu sanc - to ex Ma - ri - a vir - gi - ne'.

A contratenorban az v-i', iii-vi, kvartok, majd I-v kvint, a basszusban az i-iv, VI-ii kvartok, majd a IV-i kvint követik egymást lépcsőzetesen lefelé haladva. Az imitációban a két szólam

az I. és a IV. fok, a két tonális centrum speciéseit – a felső kvartot, a recitációs kvartot, valamint az alsó kvintet – szervezik egyetlen ereszkedő dallammá.

A Credo egy korábbi részletében, ugyancsak egy contratenor-basszus duettben igencsak hasonló vonásokat találunk:

20b kottapélda. Credo, 8-12. ütem

The musical score consists of two systems. The first system (measures 8-12) features a Contratenor (Ct) and Bass (B) part. The lyrics are: "um Et in u - num do - mi - num Je - sum xpri - stum, fi - li - um". Above the Ct staff, three intervals are marked: i'-v kvart (measures 8-9), vi-iii kvart (measures 9-10), and iv-i kvart (measures 10-11). Below the B staff, three intervals are marked: i-iv-i kvart (measures 8-9), ii-VI kvart (measures 9-10), and i-IV kvint (measures 10-11). The second system (measures 11-12) has lyrics: "de - i u - ni - ge - ni - tum, de - i u - ni - ge - ni - tum".

A két részletet összehasonlítva azt látjuk, hogy a basszus szinte végig ugyanaz, a contratenorban pedig összevonva, sűrítve látjuk a fentebbi idézet hangjait. Itt is lehajló kvartok egymásutánját halljuk, azzal a különbséggel, hogy az alsó kvint helyett is kvart szól az ereszkedő dallam harmadik tagjaként: i'-v, vi-iii, iv-i. A basszusban itt is az alsó kvint szólal meg.

A contratenor és a basszus kvartjai mindkét idézetben átfedésben vannak a Kyrie 2-5. ütemeiben megjelenő kvartokkal. Ami ott a három szólam között polifon hálót alkot, létrehozván egy felfügesztett hangzást (discantus: iii'-vi', contratenor: vi-ii', tenor i-iv), az itt két szólam között imitált dallammá formálva, kiegészülve további speciességekkel, világos egymásutánban jelennek meg.

A továbbiakban is ereszkedő duettek jellemzik az *Et incarnatus* első felét, két homofon tutti szakasz közbeékelésével, az *et homo factus est* és a *passus et sepultus est*, utóbbi végén a misében rendkívül ritka V. fokú zárlattal.

Az *Et resurrexit* szövegnél ismét megemelkedik elsősorban a discantus, az 'A' motívum révén (67. ütem), minek következtében a teljes hangzás érzete magasabbra kerül. Az 'A' motívum a discantusszal egyidőben a contratenorban is megszólal iv-ről is

megszólal. A tenor és a basszus egymást kiegészítve a felső szólamoknak szolgálnak ellenszólamot, a IV-iv oktávot kvintre és kvartra, *specie*sekre osztva maguk között.

20c kottapélda. Credo 67-74, ütem, *Et resurrexit*

A musical score for the 'Et resurrexit' section of a Mass. It features four staves: a vocal line (soprano) and three piano accompaniment staves (tenor, bass, and a lower bass). The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked '20c'. The score includes the label 'A i' above the vocal line and 'A iv' below the tenor line. The music consists of a series of notes, some with stems, and rests, indicating a specific melodic and harmonic structure.

Az *Et ascendit* szakaszban a kvartok egészen komplex rendszere alakul ki.

20d kottapélda. Credo 80-93. *Et ascendit*.

A musical score for the 'Et ascendit' section of a Mass, showing vocal parts and piano accompaniment. The score is annotated with various intervals and a specific structural note. The key signature has one flat. The tempo is marked '20d'. The score includes the label 'D-zárlat helyett "álzárlat"' (D-closure instead of "false closure"). The annotations include 'vi'-iii' kvart' (vi'-iii' quart), 'i-iv kvart' (i-iv quart), 'iv'-vii' kvart' (iv'-vii' quart), 'IV-i kvint' (IV-i quint), 'VI-ii kvart' (VI-ii quart), and 'IV-VII kvart' (IV-VII quart). The lyrics are: 'tu - ras. Et as - cen - - - dit in ce - ras. Et as - cen - - - dit se - tu - ras. in ce - Et as - - - cen - - - dit lum se - - - det ad dex - - - te - ram det ad dex - - - te - ram lum se - - - det ad dex - - - te - ram'. The score shows a complex system of intervals and a specific structural note.



The image shows a musical score for the beginning of the Mass. It consists of four staves. The top staff is a soprano line starting at measure 90. The second staff is a contratenor line with the label 'pa' below it. The third staff is a tenor line with the label 'pa' below it. The fourth staff is a bass line with the label 'pa' below it. The contratenor and tenor parts are circled. The bass line has brackets labeled 'VI-ii kvart' and 'IV-i kvint'. The word 'tris.' is written below the contratenor and tenor lines.

A korábbi két kétszólamú részlethez hasonlóan itt is a contratenor és az alsó szólam között (a tenor és a basszus továbbra is egymást kiegészítve állnak össze egy szólamként) jön létre a két fő réteg: pontosan ugyanaz a kvart-játék, mint a fentebb idézett *Et in unum*, és *de Spiritu sancto* részletekben. A contratenorban az v-i', iii-vi kvartok, illetve az i-v kvint, majd i-iv kvart, a tenor-basszusban ezek kvinttel lejjebbi megfelelői (i-iv, VI-ii, V-i, IV-VII) követik egymást imitációban. Ötvöződik az *Et in unum* és az *Et incarnatus* kvart-kvint lánc, minden oktávalkotó elem szerepel a részletben a finális és a másodlagos finális szerinti tonális rendszerben egyaránt.

A discantus, hol a contratenornak, hol a basszusnak a kvartjait erősíti, emellett egy új réteggel gazdagítja az alsó két szólam duettjét, melyben a motívumok is megjelennek. A 82-83-ban vi'-iii'' között, a recitációs kvartban szól egy ereszkedő kvart, az *Et incarnatus* ritmusával, majd vii'-iv' kvartban a 'B' motívummal történik egy zárlat a iv'-n. (A caelo szóra érinti a vii'-t, mely a legmagasabb pontja a Credonak.) A folytatásban a iv. marad a viszonyítási pont, a ii'-vi kvart – a másodlagos recitációs kvart – két megszólalása az 'A' motívum zárlati formuláját zárja közre, másodsorra a 'D'-motívum a finálisra vezet a szólamot.

A 82-86. ütemek között, a tétel csúcspontjánál Ockeghem rendkívül sokrétű imitatív-motivikus textúrát alakít ki. A 82-ben a contratenor a 'C' motívum-töredékét szólaltatja meg, (az *emelkedést*, „*ascendit*”) a basszust folytatva, az oktávval lejjebbi 'C' első felét (az ereszkedést). A 84-85. ütemben a discantus imitálja a contratenor emelkedését iii'-ről, majd a 85-86-ban a contratenor megismétli a csonka 'C' motívumot, az emelkedést – ami immár harmadszorra hangzik el. Mindeközben a tenorban 83-ban megszólal egy iv-i lehajló kvart, amit kvinttel feljebb imitál a contratenor (az első 'C'-töredék végén, i'-v.) és az imitáció

folytatódik: a 84-86 ütemben a contratenor a 'C' motívum-töredékét ismétli, mindeközben ugyanez a dallam a tenor dallamára is imitált válasz, csak éppen a iv. – mely a discantussal való imitációban kulcs-hang – nem része a folyamatnak. A contratenor és tenor imitációban a 85 (tenor) és 86 (ct) ereszkedő kvart kitöltése viszont különbözik, itt a tenor hangjai a discantust imitálják.<sup>9</sup>

20e kottapélda. Credo, *Et ascendit*, 80-93. ütem, imitációk

<sup>9</sup> A VatS 35 és Chigi szerint. Petreiusnál az ereszkedő kvart kitöltése együttesen szekund+terc történik, így itt is.

A 83-86. ütemekben a tenor-contratenor imitáció pedig ismét egy kvartton belüli inga-dallam, az *et incarnatus*-kvart variációja.

Elképesztően összetett folyamat. A különböző motívum és kvart-rétegek bonyolult egymásra helyezése által alakítja ki Ockeghem a tétel, és egyben az egész mise csúcspontját. Az imitáció-sorozat már korábban elkezdődik, az *Et resurrexittel*. A discantusban és a contratenorban megszólal az 'A', majd párhuzamosan recitálnak, a discantus vi'-n, a contratenor i-en, a motívum kvinthangján, a ii'-re csak egy hang erejéig lép fel, felső váltóhangként. A 74-től rövid hármas imitáció kezdődik, majd a 76-tól a discantus-contratenor között folytatódik, a korábbi recitáló hangközre rímelve, sext-imitációban. .

A contratenor-basszus imitációt a 86. ütemtől azzal árnyalja Ockeghem, hogy az *Et incarnatus* meghatározó ritmus képleteit variálja a szólamok között.

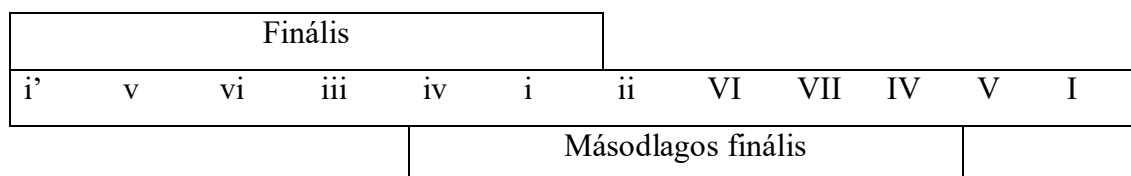
Ockeghem kvart-kompozíciója lenyűgözően összetett és mindazonáltal a legmélyebben kapcsolódik össze a Kyriével, amit nemcsak a motívumoknak, hanem a kvartok világának is kiindulópontja. Az *Et ascendit*-ben a szöveggel összhangban maga a mise zenei anyaga is magasabb szintre emelkedik, azáltal, hogy a motivikus réteg összefonódik a kvart-imitációs réteggel. Természetesen az egység mindig is megvolt, hiszen a főmotívum is egybefűzi a kvartokat, a 'B' pedig önmagában, kinagyítva ábrázolja ezt a nagyon alapvető alkotóelemét a misének. A két réteg azonban itt egymásra kerül, bravúros imitációs hálót szöve. A kvart speciesek, mint a tonalitás legalapvetőbb alkotóelemei, a mise a kétfinálisú szerkezetét szervesen összekapcsolják, átjárhatóvá teszik.

A három idézett részlet közös vonása, hogy a két finálist kvint imitációban megjelenő kvart-fűzerekkel kapcsolja össze, meghatározván a két tónust az I. és a IV. fok körül.

Contratenorban: i-iv, iii-vi-v-i'

Basszusban: IV-VII, VI-ii, i-iv

Felírhatók ezek a kvartok egyetlen ereszkedő fűzerré:



A közös halmaz az i-iv kvart, mely a 15. századi zeneemélet szerint a *diatessaron communis*, az azonos finálisú autentikus és plagális tónusok közös kvartja. A *Missa Cuiusvis toni* tonális elrendeződésében azonban más jelentést is hordoz: a két párhuzamos tonalitás között is ez a *közös kvart*. A *speciesek* ilyen erőteljes jelenléte feltételezhetően szándékos Ockeghem részéről, hiszen a korabeli hangnemmeghatározásnak ez az egyik oszlopa.

A három ereszkedő kvart-dallam, az *Et in unum*, a *de spiritu sancto*, és az *et ascendit* szövegrészekben való megjelenése között, bár a szöveg-zene kapcsolatának elemzése a 15. századi zenében anakronisztikusnak tűnhet, e három, a kvart *specie*ket ereszkedő dallamokban összefűző, *contratenor* és *basszus(-tenor)* közötti, kvintimitációs szakaszokban szövegtartalmi összefüggéseket is felfedezhetünk.

*Et in unum Dominum Jesum Christum filium Dei unigenitum.*

És Jézus Krisztusban, Isten egyszülött fiában.

*Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine.*

És megtestesült a Szentlélek által Szűz Máriától.

*Et ascendit in celi sedet ad dexteram Patris.*

És felment a mennybe, ott ül az Atyának jobbján.

Azaz:

Hiszek Jézus Krisztusban, *Isten egyszülött fiában* – aki az idők kezdete előtt az *Atyától* született, a mennyben. *Fent*.

Hiszek a megtestesülésében –, a Szentlélek erejéből, *Szűz Máriától* itt a földön. *Lent*.

Hiszem, hogy *felment a mennybe* és ott ül az *Atyának* jobbján. *Fent*.

Gyönyörűen összefonódik a strukturális-dallami komplexum a szöveggel. Jézus Krisztus mennybéli születése, az Atyától, a földre való aláereszkedés, születése a Szentlélek által Máriától és a mennybemenetele, az Atya mellé való visszakerülés, a végleges, méltó helyre. A *fent-lent-fent* zenében való kinyilatkoztatása nem más, mint a finálisról való aláereszkedés a másodlagos finálisra, majd vissza a kiindulásra. Ami a kettőt összekapcsolja: az ereszkedő kvartok láncolata. A 'C' motívum második fele – mely éppen az aláereszkedés

utáni emelkedést jelenti – miután az ereszkedő első felét a basszusban hagyta, egymás után háromszor hangzik fel.

A lent-fent-lent (*I-IV-I*) ív a Credóban sokszorosán bennefoglaltatik. Ez a tételek közül a legmélyebb, Perkins szavaival plagális tengelye a misének, tehát a nagy egészhez képest ez a *lent*. A tétel elején a discantus az emelkedő-ereszkedő 'A' motívum helyett aláereszkedik és vissza. A tenor szintén irányt változtat. A tétel középrészében az ereszkedő kvartokat később az 'A' motívum megjelenései ellensúlyozzák. Mindezek értelmében a mélyebb, szimbolikus értelmű mögöttes tartalmat sem zárhatjuk ki.

### 6.6.3. Et iterum venturus est

A Credo harmadik szakasza a Glóriához hasonlóan a szöveg zsolnározásszerű elmondásáról szól. Az 'A' motívum vezeti be ezeket a recitált szakaszokat, és a 'B' kerekíti le őket. A recitáló hangok ereszkedő egymásutánban jelennek meg a discantusban, a vi', iii' és i' hangokon. A polifon zenei szövetet homofon deklamált részek tagolják. Itt található a mise egyetlen basszusban megszólaló 'A'-ja (119-121. ütem), valamint az egyetlen v.-ről induló is (discantus, 140-148. ütem, hosszú recitálás a iii'-on 143-146 ütemben).

A 6. táblázatból jól látható, hogy a discantusban – mely itt is a szöveg legnagyobb részét elmondja, valamint a zenei anyag mozgatójaként, vezető szólamlként működik – a recitáló hangok ereszkednek, és egy-egy nagyobb aláereszkedés után következik ismét a főmotívum, új mondatot, új gondolatot indítva el, újabb ereszkedéssel.

Az *Et unam sanctam*-mal kezdődő harmadik recitációs szakaszt kivételes helyről, v.-ről induló 'A' motívum vezeti be, inentől minden rövid recitáció végén szerepel a 'B', a *finis*, stretta jelleget kölcsönözve a tétel végső lezárása előtt.

6. táblázat. A discantus mozgásai a Credo harmadik szakaszában

94-103.	<i>Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos</i>	'A' i', <b>rec.:</b> vi', majd ereszkedik iii'-ig
104-109.	<i>Cujus regni non erit finis</i>	<b>rec.:</b> iii', majd ereszkedik iii'-ig.
115-122.	<i>Qui ex Patre filioque preedit</i>	<b>rec.:</b> i'
124-130.	<i>Et filio simul adoratur</i>	'A' i', majd ereszkedik iii'-ig.
131-135.	<i>et conglorificatur</i>	<b>rec.:</b> iii', majd ereszkedik i'-ig.
135-139.	<i>qui locutus est per prophetas.</i>	<b>rec.:</b> i', majd ereszkedik v.-ig.

140-148.	<i>Et in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam</i>	'A' v, rec.: iii', majd ereszkedik vii-ig.
149-155.	<i>Confiteor unum baptisma</i>	rec.: iii', majd 'B', iv'-en zár.
156-160.	<i>in remissionem</i>	'B', majd vi,
160-164.	<i>peccatorum.</i>	rec.: i' (aprózódó 'B'-k), majd vi.
165-174.	<i>Et expecto resurrectionem mortuorum.</i>	rec.: vi, rec.: i/'D', majd ereszkedik iv-re.
175-187.	<i>Et vitam venturi saeculi amen.</i>	kiszélesített, díszített 'A'.

*Et expecto resurrectionem* két korábbi motívum hangjain szólal meg.

20f kottapélda. Credo. *Et expecto resurrectionem*. 165-170. ütem.

Ez a részlet szép példája Ockeghem motívum-kezelésének. A Kyriében összefonódó, egymásra utalt motívumok önállósulnak, a misében máshol is egymástól függetlenül bukkannak fel, itt azonban ismét egymás mellett, de külön szólamban, világosan tagolva szólalnak meg. A 'C' motívum a Kyriében az 'A' ellenszólamaként jelenik meg, i'-ről, folytatása a 'D' motívum ugyancsak i'-ről. E két motívum mindig megbújva, ellenszólamként, belső szólamként szólal meg. Itt azonban, drámai pillanatban – tuttu zárlatot követő zárlat után – mindkettő kiemelkedik a zenei szövetből egy-egy kétszólamú, szünetekkel tagolt gondolat alsó, illetve felső szólamaként. A 'C' a tenorban, a discantus semlegessége által, a 'D' egyszerűen a felső szólamba kerülésnek, valamint a statikus ritmusnak köszönhetően. A 'C' minden egyéb megjelenésével ellentétben itt nem az I. és a IV. fok között írja le az ereszkedő-emelkedő ívet, hanem egy kvinttel lejjebb, a másodlagos finálisról ereszkedik alá, IV-VII. fok között írja le a 'C' dallamívét. A 'D' egy másik

szólamban, eredeti hangról, a finálisról hangzik fel. Mindeközben a Credót indító emelkedő kvart is megszólal a discantus főhangjaiban.

Korábban azt mondtuk, hogy a Credo központi részében az aláereszkedés és visszaemelkedés áll tonálisan és szimbolikusan is, mely a 'C' motívumban is realizálódik. A szöveg tartalmával egybevetve a 'C' ilyen exponált megjelenését, feltételezhetünk itt is egy magyarázatot. „Várom (a holtak) feltámadását” – vagyis a földről a halálba való *aláereszkedés* után, a mennybe *emelkedését*. De nekünk, embereknek nem a finális a kiindulópontunk. Mi egy kvinttel lejjebbről, a földről indulunk, onnan ereszkedünk alá a halálba. Ám a *resurrectionem*, a feltámadás a finális szerint értelmeződik, majd a *mortuorum* ismét a másodlagos finális tonális terében hangzik el.

A tétel zárása több ponton is visszautal a tétel kezdsére, ötvözi a kvartokban gazdag hangzást a motívumokkal. Kiszélesítve, hosszú értékekben jelenik meg a discantusban az 'A', a tétel eleji i'-iv' kvart kitöltését, valamint ritmusát is magába olvasztva. Ugyanígy mozog a contratenor a discantussal párhuzamosan négy hang erejéig vi.-ről, szintén a tétéleleji kvart-mozgást idézve (mely vi.-ről is megszólalt a 12. ütemtől). A contratenorban 178-179-ben, az 'A' csúcspontja alatt megszólal a 'C'. Ezen a ponton a 'B'-vel is ötvöződik a discantus, vele párhuzamosan a tenor, a folytatásban contratenor imitálja a 'B' motívumokat. A tenor és basszus belépés is emelkedő kvart-motívumokkal lépnek be.

## 6.7. Sanctus

A Credo végi kiszélesedés mintha folytatódna a Sanctus elején, ha lehet, az egyébként vázszerű Kyrie anyaga itt még díszesebben és emelkedettebben szólal meg.





A Sanctus három rövid szakasza három motivikus indulást rejt. Az első szakaszban az 1-7. ütem elejéig a Kyrie-beli motívum elrendeződés jelenik meg: discantusban az 'A', a ii' kihagyása nélkül, a főhangok körül gazdag ornamentikával. A contratenorban a 'C', szintén díszítve, majd 'D' felfelé kinyíló variánsa. A tenorban a 'B', a basszusban szintén a 'C', de nem emelkedik vissza egészen a finálisig, helyette a IV-fokon zár a 7. ütemben.

A második szakaszban (7-11.), a Credo 12. üteméhez hasonlóan egy második, mélyebb indulás történik, a discantusban a vi. fokról, vele párhuzamosan a tenorban i-ről. A harmadik szakaszban (12-16.) ismét megemelkedik a szólamok fekvése, és a basszus, tenor, discantus közötti, a motívumokból forraszó imitáció, valamint a felfelé és lefelé haladó kvartok egyidejű létezése teszik sűrűvé a zenei anyagot.

A discantus a felső iii'-vi' kvartban mozog oda-vissza. Az 'A' motívum elsőhangja a contratenorban szólal meg, ugyanakkor ez a hang ennek a szólamnak a korábbi ütemeiben kezdődő emelkedés része, mely a kvinttel mélyebb recitáló kvartban történt, így erre a discantus iii'-on kezdődő dallama imitáló válasz. A 12. ütem végén kezdődő tenor-basszus imitáció motívuma a tétel elején a 'C' motívum díszített variánsának első fele, mely itt csak egy kvartot ereszkedik, így a 12-13. ütem discantusának ereszkedő kvartját is variálja. A 15-

16. ütemben a contratenorban és tenorban ismét emelkedő kvartokat, a basszusban azonban még egy ereszkedő kvartot hallhatunk.

A *Pleni sunt caeli* részben a 23. ütemtől kialakuló gyors ritmikájú szakaszban ismét a 'B' motívum elaprózódását figyelhetjük meg.

#### 6.7.1. Osanna

Az Osanna a záróakkordot kivéve a másodlagos finálist helyezi középpontba, és ebben a melléktonalításban kapcsolódik össze a 'B' kvinttel lejjebb transzponálva, az 'E' motívummal a basszusban, valamint az 'A' motívum szextet bejáró íve a discantusban – utóbbi kettő *loco* szólal meg, de az egyesülésnek köszönhetően új tonális értelmet kap a darabot motívikusan és tonálisan is meghatározó 'A' motívum. Ez a Sanctus elején, a *Dominus Deus* szövegrésznél is hasonlóan történik a basszus és tenor szólamokban. A basszusban a két motívum összefűzése által egy hosszabb dallamív alakul ki, amely fölött az 'A' motívum hosszú értékekben bejárja az ívét.

A discantusban, kiszélesített 'A' motívum elejére, a tonális környezet miatt – itt a IV. fok dominál – hogy késleltesse a iii'-ra való fellépést, egy i'-ii'-i'-iv'-iii' beosztású kvart-dallam illeszkedik. Ez lényegében nem más, mint a basszusból ismerős 'E' motívum variánsa: lelépő kvint helyett fellépő kvart szerepel. Elhangzása után rögtön megszólal a basszusban is, a megszokott formában.

Kiemelendő a tenorban megjelenő szekvenciális anyag, megint egy kvartokból álló dallam, melynek később tükörfordítása szólal meg a basszusban, amit imitál a discantus. Ez a motívum a *Qui venit* részben, imitációban újra megjelenik. A 'C' motívum is megszólal a contratenorban a 48-52 között, a motívum második fele, a többi szólam kitartott akkordhangjai közül hangzatosan kiemelkedik.

21b kottapélda. Sanctus 34-39. ütem. *Osanna*.

**E i' var./"Osanna-kvart"**

O - san - na O - san - na

O - san - na O - san - na

O - san - na O - san - na

O - san - na O - san - na

### 6.7.2. Benedictus-*Qui venit*

A Benedictus szabad ellenpontja a discantus és contratenor között az 'A' és 'C', valamint az általuk fémjelzett ellenmozgás kiszélesített, díszes variánsa.

A háromszólamú *Qui venit* a Benedictus magasságai után ereszkedéssel indul. A kvartokban lefelé haladó dallam imitálódik a contratenor és discantus között. A 'B' motívumból nő ki a dallam, hasonlóan a Credoban idézett szakaszokhoz itt is az v-i', iii-vi, I-iv (contratenor), valamint az i'-iv', vi-ii', iv-vii (discantus) kvartok sora követi egymást. Különbség a Credohoz képest, hogy itt kvintimitáció helyett kvart imitáció alakul ki, mivel a basszus helyett, a IV. fokú kvart-láncot a discantusban halljuk.

21c kottapélda. *Qui venit*. 87-90. ütem.

Ebben a szakaszban a contratenor a vezető szólam, köréje rendeződik a másik kettő. A basszus és discantus gyakran párhuzamos mozgással haladnak, a contratenor ennek ellene mozog, vagy későbbi ütemben imitálja azt (99-100, 108-110).

## 6.8. Agnus Dei

Az Agnus Deiben az alapmotívumoknak már csak emlékei vannak jelen, a harmonikus felépítés máshogy kezd működni. Kánonok, elbújtatott imitációk teszik burjánzóvá és emelkedetté.

A 'A' motívum dallama megtörik azáltal, hogy a kvintt kimarad az emelkedő motívumból – máshol a tételben nem is fordul elő a mise főmotívuma, ilyen értelemben is kivételes az Agnus Dei. Itt van a mise legmagasabb pontja: a discantus az 5. ütemben elrugaszkodik a kvintről az oktávra, bejárja a tónus felső kvartját – ami ezen kívül egyetlen egyszer fordul elő az egész mise során, a Gloria 13. ütemében, érintőlegesen. Itt háromszor is megszólal, és az alsó váltóhang még inkább kiemeli ezt a fényes pillanatot.

Az ellenszólam most először hagyja el az ereszkedő-emelkedő mozgást, más irányt vesz: felfelé indul, a finális feletti IV. fokra lép. Az ellenmozgás – mely meghatározta az eddigi tételindításokat – pontos ellentétéként a két felső szólam párhuzamosan mozog, a discantus terccel feljebb, díszítve éneklő a contratenor dallamát. A párhuzamos kvartok a Kyriét idézik: a két szólam együtt mozog, de mégsem egyszerre. Amit hallunk: a párhuzamos mozgás és az imitáció között valami, ami leginkább az első Kyrie-beli mikro-imitációra hasonlít. A két felső szólam szabadon ritmizálva és díszítve szólaltatja meg ugyanazt, nem pontosan egyidőben, két párhuzamos kvartban (discantus: iii'-vi', contratenor i'-iv').

22a kottapélda. Agnus Dei. 1-4. ütem.

The image shows a musical score for the first four measures of the Agnus Dei. It consists of two staves: a soprano staff (labeled 'D') and a contratenor staff (labeled 'Ct'). Both staves are in the key of D major (one flat, B-flat) and 4/4 time. The soprano staff has a treble clef, and the contratenor staff has a bass clef. The lyrics 'Agnus dei' are written below the contratenor staff. The notes in both staves are circled in red in the original image. The contratenor staff has a '9' written above it, indicating a ninth interval from the soprano staff.

Újdonság a többi tételhez képest az is, hogy itt a contratenor szolgál bázisként a többi szólam számára, viszonyítási ponttá válik. Dallama több korábbi motívumelemből tevődik össze: az első néhány hang az Osanna discantusát idézi: (i'-ii'-i'-iv'-iii'), ugyanakkor a 'B' motívummal is összefonódik, majd az 'E' motívummal zárul – és kezdődik újra. Az 'E' motívum a mise teljes folyamatában a basszusé. Ahogy végig a misében, itt is a finálist és a másodlagos finálist kapcsolja össze felső váltóhanggal, tulajdonképpen egy nagyon egyszerű



22c kottapéllda. Agnus Dei I. 1-16. ütem. Motívumok és imitációk.

The image displays a musical score for the first system of measures (1-16) of the Agnus Dei I. The score is written for four vocal parts (Ct, T, B) and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems of four staves each. The first system (measures 1-4) features the vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are labeled 'Ct', 'T', and 'B'. The piano accompaniment is labeled 'B IV'. The score includes several annotations: 'Ai' is written above the first measure of the vocal parts, and 'E i' is written above the second measure of the tenor part. The phrase 'O sanna-kvart' is written above the vocal parts in measures 1, 2, and 3, and below the piano accompaniment in measures 1, 2, and 3. The second system (measures 5-8) continues the vocal parts and piano accompaniment. The phrase 'O sanna-kvart' is written above the vocal parts in measures 5, 6, and 7, and below the piano accompaniment in measures 5, 6, and 7. The third system (measures 9-12) continues the vocal parts and piano accompaniment. The phrase 'O sanna-kvart' is written above the vocal parts in measures 9, 10, and 11, and below the piano accompaniment in measures 9, 10, and 11. The score includes several imitations, indicated by dashed lines connecting notes between different parts.

The image displays two systems of a musical score for a quartet. The first system begins at measure 10. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The music is in G major and 4/4 time. The second system continues the piece, with a dashed line indicating a melodic connection between the Alto and Tenor parts. Both systems are labeled "Osanna-kvart".

A második Agnus Deiben a contratenorban ismét az 'E' motívum rajzolódik ki. Mivel a discantus hallgat - ismét egy különös vonás – ezekben az ütemekben, a szisztéma tetejére kerül ez az alapvetően basszus-motívum. Ismét egy hosszabb dallam formálódik belőle mely a 23. ütemtől kvinttel lejjebb megismétlődik a basszusban. A folytatásban (30-34. ütem) a homofon recitált *qui tollis peccata mundiban* a jellegzetes szekundlépés fel, majd le a discantusban, a 'B' motívum a basszusban jelenik meg.

Figyelemreméltó a szólamok közé rejtett, contratenor és tenor közötti, kivételesen hosszú imitáció a 35-43. ütemben. A 44-47. ütemekben a discantus-basszus, valamint a contratenor-tenor decima, illetve szext-párhuzamban mozog, a két szólampár – külső és belső szólamok – imitációban követik egymást.

Összehasonlítva az első és második Agnus Dei contratenor dallamait, azt látjuk, hogy Ockeghem mindkét dallamban azonos motívumokat használ felcserélve a sorrendjüket.

22d kottapélda. Agnus Dei Contratenor 17-23. ütem

The musical score for Contratenor (Ct) shows measures 17-23. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into two sections: 'E' motívum (measures 17-21) and 'Osanna-kvart' (measures 22-23). The 'E' motif is a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The 'Osanna-kvart' motif is a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

Az Osanna-kvart és az 'E' motívum tengelyként jelöli ki a finálist, a kvartlépéssel felfelé, kvintlépéssel lefelé, valamint a finális feletti felső váltóhanggal, a szekundlépésekkel. A II. fok ilyen erős ismétlése a fríg resolutionnak is lehetőséget ad a kibontakozásra – szemben a Kyriével, ahol kevésbé kap teret ez a fok.

Ebben a tételben a korábbiakkal ellentétben már nem az iníciüm-dallam kerül újra és újra elő. Az emelkedő szext-dallam a visszaereszkedéssel együtt kitűnik a textúrából, könnyen felismerhető, így tökéletes alapanyag a zenei egységesség fenntartására. Az Agnus Deiben jelentéktelenebb motívikával dolgozik Ockeghem, – sokkal összetettebb módon. Itt az imitáció sokkal nagyobb szerepet kap, sokszor észrevétlen is marad a fül számára: a motívumok bravúros kezelése az elrejtés esztétikájának jegyében történik.<sup>10</sup>

\*

Összefoglalva azt mondhatjuk, hogy mindegyik tételnek saját belső működési mechanizmusa van. A Kyrie, mint egy letisztult váz a motívumok forrásaként, egyszerű, világos szerkezettel határozza meg a zenei anyag alapvető elemeit.

A Gloriában főként az 'A', mint iníciüm, valamint a 'B', mint zárómotívum jelenik meg számos helyen, itt a gregorián dallamként viselkedő discantus uralja a zenei anyagot. A Credo ötvözi a motívumok Kyrie-és Gloria-beli kezelését, ugyanakkor ebben a tételben a kvartok, kvart motívumok, ereszkedő kvart-dallamok a meghatározók, ezek alakítják a zenei anyagot, többszörös imitációs szakaszokat létrehozva – ami ugyancsak a Kyriére visszavezethető működésmód (ld. 2/3-5/1 ütem). A Sanctusban és Agnus Deiben a motívumok többütemes dallamokká állnak össze. A hosszabb lélegzetű dallamok, a belőlük kialakuló imitációs szakaszok által is sokkal strukturáltabb zenei anyaggá állnak össze, mint ami ezek hiányában tapasztalható. A felhasznált motívumok készlete a mise során bővül, újabb és újabb elemek épülnek bele, és állandósulnak a zene áramlásában. A motivikus összefüggéseken túl, a tételek előre haladtával imitatív, kontrapunktikus jelenségeket is

<sup>10</sup> Az aesthetic of concealment Lawrence Bernstein kifejezése. Lásd: Bernstein, Lawrence F.: „Ockeghem the Mystic. A German Interpretation of Johannes Ockeghem.” In: P. Vendrix (szerk.): *Actes du XV colloque international d'études humanistes* 3 (Paris: 1998.) 811-841., Luko, Alexis: „Ockeghem's Aesthetic of Concealment. Varietas and Repetition in the Missa Quintitoni.” *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 61/1/2 (2011.) 3-24.



egyre inkább felfedezhetünk, egyre összetettebbé és egyre kevésbé nyilvánvalóan bújnak meg az alapvető strukturális szereppel bíró hangcsoportok.

Ockeghem zenéjének motivikus elemzése által egyre mélyebben beleláthatunk a zenei folyamatok működésébe. A gregorián ének dallamszervezése jelenik meg Ockeghem miséjében. A *Missa Cuiusvis toni* tonális értelmezései mind hangsúlyozzák a *IV.* fok fontosságát. Valóban nagyon jelentős ennek a foknak a jelenléte a misében és bizonyos, hogy a komponálás megkezdése előtt megszületett a koncepció a tonális lehetőségekkel kapcsolatban. Azonban a *IV.* fokkal járó harmóniai előnyöknél – a fríg-hypofrígben nincs *V.* fok – Ockeghem jóval messzebb lát.

Mindemellett a *Missa Cuiusvis toni* motivikus elemzése a szöveg és zene kapcsolat nyelvtani és szimbolikus egységének gondolatát is sugallja. Az 'A' motívum nem egyszer arra is szolgál, hogy megemelkedjen a zenei folyamat, s ezek az emelkedések minden alkalommal összefüggnek a szöveg tartalmával, szimbolikus értelmével. Rövidebb, szófestés-jellegű kiugrások is vannak például a discantusban a *magnam*<sup>11</sup> (Gloria 13. ütem) és a *celi* (Credo 84. ütem). A Credóban pedig feltételeztük egy mélyebb értelmű kapcsolatot zeneileg összefüggő szakaszok szövegtartalmának összefüggésében

---

<sup>11</sup> Goldberg és Bali is így értelmezi.

## 7. Tinctoris traktátusa és a *Missa Cuiusvis toni*

A tinctorisi tonalitás elmélet, valamint Ockeghem tonalitás kérdését középpontba helyező miséjének megismerése után feltehetjük a kérdést: van-e kapcsolat a kettő között? Mi látszik a misében az elméletből?

A tónusokat bemutató példákon keresztül Bali János éppen motivikus egyezésre bukkant a *Missa cuiusvis toni* és Tinctoris *De naturája* között.<sup>1</sup> A tónusok bemutatására szolgáló példák közül háromban szerepel a mise zenei szerkezetét alkotó két legfontosabb motívum. Mindhárom esetben plagális dallamban: a második, negyedik és hatodik tónust bemutató dallampéldákban.

23. kottapélda. Tinctoris második, negyedik és hatodik tónust bemutató dallampéldái.<sup>2</sup>

The image displays three musical staves, each representing a different tone (Tonus II, IV, and VI). Each staff shows a melodic line with a starting point labeled 'initium' and an ending point labeled 'finis'. The motifs are characterized by a plagal structure, starting with a fourth interval and ending with a sixth interval.

Azonos struktúrát követnek ezek a dallamok: a plagális kvart bejárása után szinte azonos motívummal emelkednek a finális feletti szextig, majd visszafordulva a dallamok mindegyike ugyanúgy zárul. Ilyen módon már a traktátus elején adott két motívum is – bármely tónusban.<sup>3</sup> A cikkben Bali a *Gloria* első részén keresztül bemutatja, hogy ez a két motívum adja a mise szerkezeti alapját – az emelkedő dallam *initiumként*, az ereszkedő dallam *finisként* keretezi a közbülső, recitált szakaszokat a discantusban. Ráadásul a traktátus első kétszólamú példája éppen ehhez a motívumhoz is javasol ellenpontot. A továbbiakban

<sup>1</sup> Bali János: *About a Possible Origin of Missa Cuiusvis toni*. Budapest, 2023. (Kézirat.)

<sup>2</sup> A kottapéldák Bali János cikkéből származnak.

<sup>3</sup> Bali: I.m. 3.

a dolgozatomban 'A' motívumként elnevezett hangcsoport Tinctorisnál való megjelenéseiről adok számot.

Tinctoris írásában további megjelenései vannak az *initiumnak*: összesen negyvenkétszer jelenik meg a traktátusban. Ugyanaz a motívum a dallampéldák több, mint felében jelen van – összesen hatvankilenc példát sorakoztat fel a traktátus. Megdöbbentő ez az arány, és minden tónusban megjelenik, bár nem arányosan elosztva. Akárcsak Ockeghemnél, Tinctoris elméleti példáiban is variánsokban is szerepel, és a variánsok között is összefüggéseket figyelhetünk meg. Azokat a dallampéldákat vettem bele a számításba, amelyekben egészében, vagy kisebb változtatásokkal van jelen a motívum. Fontos szempont volt, hogy az emelkedés elérje a szextet, és amennyiben tovább emelkedik, úgy a ii. kihagyásával szerepeljen.

7. táblázat Az 'A' motívum megjelenései Tinctoris *De naturájában*:

Tónus	Megjelenések száma	Dallam elején	Pontos megjelenések száma (i-iii-iv-v-vi-v)	Jellemző eltérések
1. tónus	3	1	1	
2. tónus	6	0	4	
3. tónus	9	9	1	<i>preposita</i> után, VII-iii-iv-v-vi-v
4. tónus	6	1	2	
5. tónus	10	9	2	i-iii-v-vi-v
6. tónus	6	0	6	
7. tónus	1	0	1	
8. tónus	1	0	0	

Teljesen pontosan, i-iii-iv-v-vi-v formában tizenhatszor jelenik meg a szext-motívum. Általános eltérésként megfigyelhető a vi. után visszafordulás nélküli emelkedés, a felső kvart bejárása (11-szer) – ez a jelenség a *Missa Cuiusvis* toniban is többször előfordul, az alsó kvintről való, 'A' motívummal való emelkedésekkor.

Tíz alkalommal jelenik meg a dallam elején, ebből kilencszer 5. tónusban, egyszer 1. tónusban. További dallameleji megjelenések vannak a fríg tónusoknál: a 3. tónusban való megjelenések mindegyike, és egyszer 4 tónusban is finálist körüljáró párhangos „előzmény”, Marchetto kifejezésével élve *preposita* után következik, több alkalommal a vii-ről indítva

azt. Ezeket a megjelenéseket ugyancsak dallamindító motívumként értelmeztem a táblázatban – így viszont kiderül, hogy az autentikus 3. tónusban minden alkalommal dallam elejére kerül a motívum. Így összesítve a motívum dallamkezdő és dallamközepi szerepét azt látjuk, hogy nagyjából fele-fele arányban jelennek meg itt is, ott is. Dallam elejére az autentikus tónusokban kerültek, döntő többségben 3. és 5. tónusban. Továbbá azt is kiolvashatjuk a táblázatból, hogy az autentikus és plagális tónusok között is nagyjából arányosan oszlik el a dallam megjelenése (előbbiben 23, utóbbi 19 megjelenése adódik a dallamunknak).

Az 5. tónusban egy kivétellel a dallam legelején található a megjelenések, azonban erre a tónusra jellemző, hogy a iv. nélkül, i-iii-v-vi-v indul (5 alkalommal). Jelentheti ez azt, hogy a *b* annyira érzékeny hang, hogy dallam elején inkább meg sem szólaltatjuk. Hatodik tónusban minden esetben a iv is része az emelkedésnek.

Az emelkedő szext-motívum Marchettonál is számos alkalommal megjelenik, bár közel sem olyan nagy számban, mint Tinctorisnál. A *Lucidarium* tónusokat tárgyaló fejezetéből is úgy tűnik, hogy a fő motívumunk leginkább 5. tónusban fordul elő dallamindítóként. Marchetto egy helyen példákat hoz a tónusok *propria* indítására autentikus és plagális tónusokban, itt is szerepel autentikus nyitódallamként, F-ről, tehát ötödik tónusban. Az 5. tónusban Marchettonál is megjelenik iv nélkül is, előfordul továbbá második, harmadik, valamint hatodik tónusban.

Különös módon Marchetto egyáltalán nem, Tinctoris pedig csak elvétve hozza a dallamot hetedik-nyolcadik tónusban, pedig a *Sub tuum praesidium* és a hozzá hasonló dallamok mintát adnak a motívum hetedik tónusú megjelenéseire.

A számos autentikus, dallamindító megjelenés ellenére a plagális tónusok bemutatásánál akárcsak Tinctoris, Marchetto is a dallamunkhoz folyamodik. Leírja: „Plagális móduszoknál a „mérték kitöltése” annyit tesz, hogy a [dallam] a finális feletti szextig emelkedik és a finális alatti kvartig ereszkedik, és nem tovább, mint itt:”<sup>4</sup>

23b kottapélda. Marchetto plagális dallamívei.<sup>5</sup>



<sup>4</sup> „Implere autem modum suum in plagalibus est a fine suo ad sextam ascendere et ab eodem fine quartam descendere et non ultra, ut hic:” Marchetto, *Lucidarium XI. 2. fejezet.* 38.

<sup>5</sup> Milano D5 inf. 69 v.

Amit Marchetto leír, majd példáival ábrázol, teljesen világos és már a tintorisi példáknál is megfigyelhettük: egy plagális tónusú dallam lefelé és felfelé való mozgási lehetőségeit mutatja be a három dallammal. A plagális dallamívek Marchetto és Tintoris példáiban rendkívül hasonlóan hajlanak, még akkor is, ha Marchetto úgy tűnik, a speciesek kitöltésének változatosságára is ügyelt. A számos *Lucidariumra* való utalás miatt, melyet a *De naturában* találhatunk, nagyon valószínű, hogy Marchetto vázlatos példáin alapulnak Tintoris sokkal inkább kompozícióként értelmezhető dallampéldái.

Szembetűnő az a tény, hogy akárcsak a hetedik tónus, a nyolcadik tónus is mindkét szerzőnél külön kezelődik a többtől. Ahogy Bali is írja cikkében, Tintoris második, negyedik és hatodik tónusú példái azonos elv mentén íródtak, míg a nyolcadik tónus teljesen más dallamívet követ.<sup>6</sup> Ez az egyetlen tónus, melyben a közös kvart hangsúlyozódik először, és csak ez után a finális alatti kvart, majd a finális feletti kvint – a sextet mellőzi ebben a példában.

Marchetto ellenben nem is hoz példát a nyolcadik tónusra, aminek oka Herlinger szerint tisztázatlan,<sup>7</sup> de talán egyszerűen csak a takarékoság miatt, más hely is van a fejezetben, ahol csak minden második tónusra ír példát. Itt az első két példa részletessége után a harmadik sokkal vázlatosabb és feltételezhető, hogy az olvasó inentől már úgyis érti, a dallamok pedig szinte csak egymás transzpocíciói.

A dallam számos autentikus és plagális megjelenését tekintve úgy tűnik, a felfutó sext-motívum a (plagális) tónus dyapente speciesét jelenti Marchettonál, Tintorisnál – és Ockeghemnél is. Ahogy a *diatessaron communis* közös metszete az autentikus és plagális tónusoknak, ugyanúgy a *diapente+tonus/semitonus* is az, hiszen a plagális tónus is felfuthat idáig – éppen ezért szerepel a plagális tónusmeghatározásokra szolgáló dallamokban. A közös motívumok felhasználása tovább viszi a kérdést: *cuius toni*? Azáltal, hogy a dallamot indító motívumként használja, autentikus ízt kap a mise, ugyanakkor szólamok ambitusát tekintve arra juthatunk, hogy összességében plagálisak.

A motivikus egybeesés Tintoris írása és Ockeghem miséje között, melyekre Bali János rávilágított, és melyek alapján feltételezi, hogy a mise valamiféle válaszként születhetett az ajánlásra, valamint a mise motívum felhasználásának ennyire mélyen zeneelméletben való gyökerezése összevetve a Prológus utolsó mondatával, arra enged következtetni, hogy elképzelhető, hogy Ockeghem komolyan vette a felkérést és ily módon

<sup>6</sup> Bali: I.m.

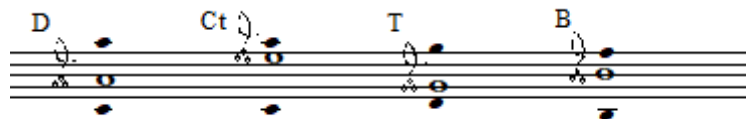
<sup>7</sup> Herlinger, Jan W.: „Preface.” In: Herlinger, Jan W. (szerk.): *The Lucidarium of Marchetto of Padua. A Critical Edition, Translation and Commentary*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985. 381. o.

maga Tinctoris kezdeményezte a Mise létrejöttét. Ennek a feltételezésnek további alátámasztásául a tinctorisi tónusmeghatározás harmadik eszközét, a szólamok terjedelmének elemzését javaslom.

### 7.1. Tónusmeghatározás a *Missa Cuiusvis Toniban Tinctoris* elmélete alapján – autentikus, vagy plagális?

A tónus fogalmát Tinctoris egy dallam eleje, közepe és vége alapján határozza meg, így ezek adják az eszközt a tónus meghatározáshoz. Ezt kiegészíthetjük a speciesekkel, bár Tinctoris nem hangsúlyozza fontosságukat olyan mértékben, mint korábban Marchetto, mégis fontos része elméletének. A *Missa Cuiusvis toniban* az elsődleges tónusmeghatározó hangok, a kezdő- és záróhang hangzó helye nincs meghatározva, ugyanakkor éppen ezek révén alakítja ki Ockeghem azt a relatív, több tónusban is értelmezhető notációs szisztémát, mely alapján értelmezhetővé válik a darab. A motivikus vizsgálat, valamint a *De natura* dallampéldáinak elemzése alapján a speciesekről is számot tudunk adni. A misében elsődleges szerepet játszó 'A' motívum Tinctoris példái, valamint a gregorián dallamokban való megjelenései alapján is alapvetően autentikus indítás, ugyanakkor számos plagális példában is előfordul Tinctorisnál, csaképp nem a dallam elején Így ismét egy kérdéssel találjuk szemben magunkat. Vizsgáljuk hát meg az ambitust, hiszen Tinctoris szerint ez alapján sorolhatjuk be a kétes dallamokat.

23c kottapélda. A szólamok hangterjedelme a *Missa Cuiusvis toniban*.



Ha összesítve nézzük a szólamok hangterjedelmét, nagy ambitusokat látunk. Tinctorisi nomenklatúrával besorolva a discantus *mixtus*, ereszkedését tekintve *plusquamperfectus*, így plagális. A contratenor hangterjedelme kiadja a perfekt autentikus ambitust, Goldberg ezért

autentikusként hivatkozik rá.<sup>8</sup> Az Ockeghem által megadott viszonytási pont azonban az ambitus tetején van, így a basszussal együtt plagális *plusquamperfectusként* értelmezhető, mely emelkedését tekintve imperfekt.<sup>9</sup> A tenor az egyetlen, amely nem csordul túl semmilyen irányba: *mixtus perfectus in ascensum et descensum*. Ilyen dallamoknál az alapján dől el a tónus milyensége, hogy melyik irányba mozdul el többször a közös halmazból. A közös halmaz pedig a De natura XXI. fejezete alapján a finális alatti nagy-, vagy kisterc és a finális feletti kis-, vagy nagyszeptim között terjed,<sup>10</sup> ami a darab nagy részében a tényleges ambitusát adja a tenor szólamnak. Tinctoris gondolatmenetét követve meg kell hát számolnunk, hányszor érinti a dallam a felső oktávot és hányszor az alsó kvartot – eléggé nonszensz közelítés egy zenemű felé, mégis, nézzük meg, mit találunk. A felső oktávot érinti a Gloria 12. ütemében, a Sanctusban a 13. ütemben, valamint a Pleni sunt caelibus (Sanctus 17-18. ütem). Az alsó kvart a tenorban egyetlen egyszer jelenik meg, a Credo legutolsó hangjaként. Számításaink szerint tehát Ockeghem *Missa Cuiusvis tonija* autentikusnak mondható.

Azonban egyetlen ambitus nem mond túl sokat egy teljes mise szólamainak belső mozgásairól, leggyakoribb belső kereteikről. Az esetleges, tételek közötti regiszterváltásokról, mélyebb-magasabb szakaszokról. Mivel a *Missa Cuiusvis toni*ban a szólamok hangterjedelme változatosan alakul, érdemes szakaszonként, de legalábbis tételenként beszélni róla.

23d kottapéllda. A szólamok ambitusa a mise szakaszaiban.

<sup>8</sup> Goldberg: Ansätzen, „Cuiusvis toni. Ansätze zur Analyse einer Messe Johannes Ockeghems.” *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 42/1 (1992): 3-35.

<sup>9</sup> Perkins is plagálisnak nevezi. Perkins, Leeman L.: „Modal Strategies in Ockeghem’s *Missa Cuiusvis toni*.” In: Hatch, Christofer és Bernstein, David W. (szerk.): *Music Theory and the Exploration of the Past*. (Chicago: University of Chicago Press, 1993.) 59-71

<sup>10</sup> Tinctoris: *De natura*. 83-84.

A Kyriében a tenor végig ugyanabban a térben mozog, a többi szólam ugyanakkor változatos régiókat jár be. Az első Kyriében a discantus, contratenor és basszus a misére nagy általánosságban jellemző mozgásterükben járnak, autentikus indításnak érezhetjük a dallammozgás és a hangterjedelem miatt is. A Christében a contratenor és a basszus magasabb, illetve nagyobb ambitust jár be. A második Kyriében a tenort kivéve minden szólam a mélyebb regiszterbe is aláereszkedik, plagális érzettel zárva a tételt.

A Gloriától kezdve a szólamok egyre mélyebb hangokat érintenek, mely ereszkedésnek a Credo a tengelye.<sup>11</sup> A Sanctustól ismét emelkedés figyelhető meg. Ockeghem szólambeosztása a tinctorisi elmélet felől nézve zavarba ejtő. Perkins elemzésében a tinctorisi szabály szerint, tenor alapján autentikusnak ítéli a művet, bár kételkedik a Credo plagális volta, valamint a többi szólam plagális többsége miatt. Ugyanakkor a discantus emelkedő szext-dallama is autentikus tónust sugallna.<sup>12</sup>

A szólamok általános mozgásairól a következők mondhatók el: a *discantus* csak nagyon ritkán éri el a finális feletti oktávot (Gloria első fele, Agnus Dei), és a szeptimet is csupán érinti a megfelelő egy-egy hang erejéig. Többnyire a finális feletti szextben mozog, azon belül is a iii'-vi' kvartban, időnként pedig aláereszkedik kisebb-nagyobb mértékben a plagális regiszterbe. A contratenor a finálisnál nem is minden szakaszban emelkedik magasabbra, felfelé való elmozdulásának mértéke leggyakrabban a finális feletti szekund, legtöbbször iv-i' kvintben, illetve v-i' kvartban mozog. A basszusban a finális tengelyként van jelen, az alatta lévő kvintben és felette lévő kvartban mozog. A tenor az egyetlen szólam, mely stabilan a finális felett marad, nem, vagy nagyon ritkán ereszkedik alá a plagális rétegbe. Legtöbbször a finális feletti szextben mozog és alatta egy-két hanggal. Emelkedését tekintve többnyire imperfekt, autentikus mozgástérrel rendelkezik.

A mise elemzői legtöbbször<sup>13</sup> autentikusnak sorolják a misét az autentikus tenor miatt. Goldberg és Perkins megfogalmazza, hogy furcsák a hangterjedelmek, a IV. fok stabil jelenléte az ambitusokban is megjelenik, így szabályos autentikus, vagy plagális kategóriába nem sorolható be.<sup>14</sup> Goldberg még azt is megjegyzi, hogy ebből látszik, hogy „a szólamok Tinctoris szabályai szerinti besorolása kompozíciós szempontból lényegtelen.”<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Perkins: I.m. 68-69.

<sup>12</sup> Perkins. I.m. I.h.

<sup>13</sup> Urquhart, Dean, Huole, egy kivétel: Bali.








<sup>14</sup> Goldberg, Perkins


<sup>15</sup> Schon hier erweist sich, daß die Erfassung der Stimme mit den Regeln von Tinctoris' Tonartenlehre kaum einen kompositorisch wesentlichen Sachverhalt trifft. Goldberg 7. o.



Az ambitusokat külön-külön megjelenítő kottapélda alapján azt látjuk, hogy a tenor összességében mixtus, autentikus hangterjedelmének igen változatos kivágatai jelennek meg az egyes szakaszokban, ilyen szempontból a legdiverzebb a tenor szólam – éppen az, melyről Tinctoris alapján meg tudnánk határozni legalább azt, hogy autentikus, vagy plagális ez a bármely tónusú mise. A Gloria első részében, valamint a Sanctus és Pleni sunt caeli szakaszokban perfekt autentikus ambitust látunk. Azonban a mise többi részében a szólam emelkedésében imperfekt, és az ilyen dallamokhoz Tinctoris külön fejezetekben fűz magyarázatot, mivel ezekben az esetekben az autentikus és plagális terjedelmek összeesnek. Alább a tenor ambitusait látjuk az autentikustól a plagálisig „ereszkedő” sorrendben, a hozzárendelt tinctorisi besorolásokkal, valamint a hivatkozott fejezetszámokkal együtt.

8. táblázat A tenor szólam ambitusai autentikustól plagálisig.

	Tenor ambitusok a <i>Missa Cuiusvis toniban</i>	A mise mely szakaszában jelenik meg	Besorolása Tinctoris szerint	<i>De natura</i> fejezet	Megjelenések száma a misében
1.		Sanctus/1., 2.	Autentikus,	XXVII.	2
2.		Gloria/1.	Autentikus	XXVIII.	1
3.		Credo/2.	<i>Indistincte</i> autentikus	XXX.	1
4.		Agnus Dei/2.	Autentikus/ <i>Indistincte</i> autentikus	XXXIII.- XXXIV.	1
5.		Kyrie/1.	<i>Indistincte</i> autentikus, de némelyek szerint, ha d.c, plag	XXXIV.	1
6.		Kyrie/2., 3., Gloria/2.	Autentikus, de némelyek szerint ha d.c. akkor plag.	XXX.	3
7.		Credo/1. Sanctus/3. Agnus Dei/1.	plagális	XXX.	3

8.		Credo/3.	plagális, perfekt	XXVII.	1
----	---	----------	-------------------	--------	---

Tinctoris aprólékos, minden részletre kiterjedő, mégis kissé zavaros leírása, Ockeghem miséjében hasonló részletességgel manifesztálódik. A perfekt autentikustól a perfekt plagálisig minden lehetőség megjelenik. A *De natura* XXX. és XXXIV. fejezetei azok, melyben a kétes besorolású dallamokat jellemzi Tinctoris. A tenor szólam a *Cuiusvi-* mise tizennégy szakaszából kilencben valamely kétes ambitusban jelenik meg. Ockeghem nem mulasztja el a kissé zavarosan kifejtett, *indistincte autenticus*-ként definiált ambitusokat sem megjeleníteni,<sup>16</sup> de ami még izgalmasabbá teszi a tónusmegállapítást, az a táblázat szerinti 5. és 6. fajta hangterjedelem. Ezeket a hangterjedelmeket Tinctoris autentikusként sorolja be, de hozzáteszi, hogy „egyesekek” úgy gondolják, hogy ha ilyen dallamokban a *diatessaron communis* hangsúlyozódik, akkor a dallam plagális.

Ha a *Missa Cuiusvis toni* motivikája és Tinctoris írása közötti megfelelésekre támaszkodva feltételezzük, hogy Ockeghemet Tinctoris *De naturája* ihlette a mise megírására, akkor további következtetéseket vonhatunk le a tenor szólam hangterjedelmének változatossága kapcsán. A mise besorolása az autentikus-plagális hangterjedelmekbe Tinctoris elméletén keresztül igen nehézkes. A tenor kivételével minden szólam plagális, a *IV.* fok, mint másodlagos tonális centrum a plagális zenék jellegzetessége. S bár Tinctoris állítja, hogy a tenor szólam minden műben elsődleges, ebben a misében ez nem igaz, hiszen a misét teljes egészében a discantus uralja mind dallami, mind formai szempontból, és ráadásul a tenor – bár a korábbi, egységes hangterjedelmeket vizsgáló besorolás alapján autentikus – belső mozgásai, dallamfordulatai egyáltalán nem hordozzák magukon az autentikus gregorián dallamok vonásait. A közös kvart hangsúlyozódik benne, valamint iv-vii kvart, a *diapente* és a felső kvart nem. Előttünk van hát egy mise, mely minden szempontból plagális, ám Tinctoris elmélete alapján – egy talány.

Mint mondtuk, a tenorra leginkább jellemző hangköz az i-iv. kvart, így, folytatva a fenti gondolatmenetet, a táblázat 5-6. sorait értelmezhetnénk plagálisnak. Azonban az ilyen kétes ambitusok viszonylag nagyszámú jelenléte alapján feltételezhetünk Ockeghem részéről visszakérdezést: vajon Tinctoris hogyan sorolná az ilyen dallamokat? Hiszen nem

<sup>16</sup> A táblázatban 4. sorban szereplő ambitus Tinctorisnál kétszer esik besorolás alá kétféleképpen. Lásd fent, *De medio tonorum*.

foglal állást a kérdésben. És itt nyitva is marad a kérdés, ugyanis, ha feltételezzük, hogy Tinctoris ilyen esetekben maga is a plagális besorolás felé hajlana, és 5-6. sor ambitusait *diatessaron communis* alapján plagálisnak soroljuk be, akkor a mise tizennégy szakaszából nyolc plagális, öt autentikus, így a mérleg a plagális felé billen. Ellenben, ha autentikusként értelmezzük őket, akkor hasonló mértékben az autentikusság javára dől el a kérdés (9:4).

Tinctoris, a *De natura* előszavának végén kifejezi Ockeghem és Busnoys felé kérését: „Valóban nagyon kedves dolgot tesztek velem, ha olyannak mutatjátok magatokat művem iránt, mint én magamat a tieitek iránt.”<sup>17</sup> Vagyis, mutassatok rá az írás hibáira.

Elképzelhető, hogy Ockeghem vette a fáradságot, átnézte Tinctoris *De naturáját*, és írt egy misét – egy bármely tónusban énekelhető misét, melynek Tinctoris elméletével nézve, Bonnie J. Blackburn által *Missa Prolationum* és a *Proportionale* között feltételezett kapcsolatra gondolhatunk. A szisztematikus, kissé szögletes zeneelmélet Ockeghem zenéjében elmésen, humorosan, elegánsan, és gyönyörűen nyilvánítódik ki. A teljes misében egyetlen szakasz van, ahol egy szólam hallgat, ami eléggé kis arány a többi Ockeghem-miséhez képest. A *Benedictus- Qui venit* háromszólamú, a tenor *tacet*.<sup>18</sup> Még a hallgatásban is ott rejtőzik a kérdés: milyen tónusú a mise?

A fentebb már idézett tinctorisi tanítás egy zenemű tónusának megállapításáról álljon itt most latinul:<sup>19</sup>

Unde quando missa aliqua vel cantilena vel quaevis alia compositio fuerit ex diversis partibus **diversorum tonorum** effecta, siquis peteret absolute <sup>[86]</sup> **cuius toni** talis compositio esset, **interrogatus** debet absolute respondere secundum qualitatem tenoris, eo quod omnis compositionis sit pars principalis ut fundamentum totius relationis. Etsi particulariter de qualibet parte huiusmodi compositionis **cuius toni** si petatur, particulariter talis aut talis respondebitur. Verbi gratia, siquis universaliter mihi diceret, "Tinctoris, peto abs te **cuius toni** sit carmen Le serviteur," responderem universaliter primi toni irregularis, quoniam Tenor pars principalis ipsius carminis sit huiusmodi toni. Si tamen particulariter peteret **cuius toni** esset Supremum aut Contratenor, particulariter responderem et illud et istum esse secundi toni etiam irregularis. Ad particularem vero Tenoris **interrogationem** respondendum esse sicut ad universalem nullus est qui dubitat. Et simili modo de caeteris accidentibus toni **interrogatum** respondere oportebit.

<sup>17</sup> „Rem gratissimam mihi quidem facietis, si tales in meis operibus vos ostenderitis, qualem me ostendo in vestris.” Tinctoris: *De natura*, Prológus. 67.

<sup>18</sup> A Chigi-kódexben *tacet*, a VatS 35 és Petreius az Osannával zárul, nincs szünet, és semmilyen jelzés.

<sup>19</sup> A fordítást lásd fentebb, a 4.2.2. fejezetben.

Az idézetben egy mise, cantilena, vagy bármely mű tónusára irányul a kérdés, *cuius toni*? Milyen tónusú? Milyen tónusú általában véve? Milyen tónusúak az egyes szólamok? Egy pillanatban Tinctoris önmagának teszi fel a kérdést: „Kérdem tőled, Tinctoris, milyen tónusú a *Le Serviteur* ének?” Később az *interrogatio*, a *kérdés* szó is megjelenik, akárcsak Glareanus a *Missa cuiusvis toni* kulcsnélküliségét leíró szavaiban: „*nulla initio clavi adposita, sed circulo duntaxat cum virgula interrogatoria vel lineam vel spacium notante.*”<sup>20</sup> Ockeghem eredeti jelölését nem ismerjük, de Glareanus így olvasta. És világos, hogy az ötletes notációban egy talányos kérdés rejlik – a finális kilétének kérdése, melyet Ockeghem szabadon az előadóra bíz. De talán ennél több is rejlik a kérdőjel mögött. A számos fellelhető *De naturával* való kapcsolat alapján valószínűnek tűnik, hogy Ockeghemet Tinctoris írása készítette egy tonális kérdésekkel teli mise megírására. Egyre inkább okunk van feltételezni, hogy Ockeghem személyesen Tinctorisnak teszi fel a kérdést: „*Tinctoris, peto abs te cuius toni sit Missa Cuiusvis toni?*”

## 7.2. Tinctoris: *Missa Sine nomine no. 2*<sup>21</sup>

A 1480-90-es években keletkezett Verona 759 jelzésű kódexben fennmaradt egy háromszólamú Tinctoris mise, *sine nomine*.<sup>22</sup> Ugyanebben a veronakötetben szerepel Ockeghem egy korai miséje, a háromszólamú *Missa sine nomine*.<sup>23</sup> A Tinctoris-mise Kyrie tételét láthatjuk alább:

---

<sup>20</sup> Dodecachordon, 455.

<sup>21</sup> Elnevezés az összkiadás szerint.

<sup>22</sup> Verona 759. Fol. 20v-25r

<sup>23</sup> Ennek a misének Kirkman megkérdőjelezi a hitelességét, de legalábbis, azt írja, nagyon korai mű lehet.

23e kottapélda. Tinctoris: *Missa Sine nomine no. 2, Kyrie*<sup>24</sup>

The image displays a musical score for the Kyrie of Tinctoris's *Missa Sine nomine no. 2*. The score is arranged in four systems, each containing three staves. The top staff is for the *Supremum* voice, the middle for *Tenor*, and the bottom for *Contratenor*. The figured bass part is written on a single staff below the vocal parts. The music is in a 3/4 time signature and features a complex rhythmic structure with various note values and rests. The word "Kyrie" is written below the vocal staves in several places. The score is numbered 1 through 14, with some measures containing figured bass notation. The final measure (14) includes the word "eleyson" written below the vocal staves.

A motívum, mely oly sokszor tárgya volt már e dolgozatnak, itt minden tétel elején kánonban zsong egy különös kulcsösszeállítású műben, melynek tónusa *quinti toni irregularis*.

Az első Kyriében a tenor precízen kitölti a tinctorisi perfekt autentikus hangterjedelmet, a Christében *plusquamperfectus*, a második Kyriében ismét perfekt autentikus. A *supremum* autentikus *plusquamperfectus* – a finális fölé egy kvartot

<sup>24</sup>A kotta a *Johannes Tinctoris: Complete Practical Works* digitális kritikai összekiadás alapján készült. <https://earlymusictheory.org/Tinctoris/Music/view.html?item=tincMissaQuintiToniIrr> 2023. 11. 01. Lásd még: Melin, William (szerk.) *Johanni Tinctoris Opera Omnia*. In: [= Carapetyan, Armen (szerk.): *Corpus Mensurabilis Musicae*. 18.] (American Institute of Musicology, 1976.) 33-54. Kyrie I. 33.

emelkedik. A finális oktávja feletti kvartban mozgás a *diatessaron communist* jelöli ki, a felső regiszterbe helyezve. A contratenor pedig, mely itt a legmélyebben hangzó szólam, a finális feletti szextet járja be, és aláereszkedik egy szeptimmal – ez a *Missa Cuiusvis toni* discantus hangterjedelmével cseng össze bizonyos tételekben – mely plagális *plusquamperfectus* szólam. A többi tételben hasonlóképpen, szinte kínosan pontosak az ambitusok.<sup>25</sup>

Ezt a misét Kirkman párba állítja a korábban már említett mély fekvésű misével,<sup>26</sup> mely szintén egy veronai kódexben, az 1475-80 között keletkezett Verona 755-ben<sup>27</sup> maradt fenn. A „Missa 3 vocum secundi toni irregularis cum contratenore extra manum in diapenthe sub ut”. A cím nem tudjuk, hogy Tinctoristól származik-e, de az egészen biztos, hogy a tinctorisi tónuselmélettel összecseng. Ez az a mű, melyről Kenneth Kreitner is beszámol Ockeghem és Tinctoris különösen mély fekvésű darabjairól szóló cikkében. Kreitner azt írja, hogy bár a 14. század végén, 15. század elején már előfordul a  $\Gamma$  alatti régió használata egy-egy egyedi esetben, kísérleti jelleggel, azonban Ockeghem az első szerző, aki egész repertoárt hozott létre két misével és egy motettával (*Missa Sine nomine*, *Missa Fors seulement*, *Intemerata Dei Mater*). Tinctoris pedig az első teoretikus, aki kitér a gamuton kívüli kivételesen mély és kivételesen magas regiszterek tárgyalására.<sup>28</sup>

Bonnie J. Blackburn a mély fekvésű Tinctoris miséről azt írja, hogy nagyjából a *Proportionale*-val egyidőben keletkezhetett, és úgy tűnik, a proporciós jelek helyes használatát szerette volna bemutatni frissen írt miséjén keresztül, mivel erre épp nem hoz saját példát írásában. Ellenpéldát viszont bemutat: Ockeghem *L'autre dantanjában*.<sup>29</sup>

Ha az volt a szándéka a misével, hogy igazolja saját állítását, vagy bemutassa a helyes használatot, melyet éppen Ockeghemnél sérelmez, akkor elképzelhető, hogy tiszteletképp választotta a mély fekvést. Ockeghem csodálatos basszushangjáról többek között Tinctoris is beszámol az 1480-as évek elején, *De inventone et usu musicae*ben,<sup>30</sup> ahol a hangfajokról

---

<sup>25</sup> A contratenor a Gloria és Credo tételekben perfekt plagális, azonban a Credoban a tenor autentikus plusquamperfectus. Tinctoris Opera omnia, és [earlymusictheory.org/Tinctoris/Music](http://earlymusictheory.org/Tinctoris/Music)

<sup>26</sup> Kirkman: *Three-voice Mass in the Later Fifteenth and Early Sixteenth Centuries. Style, Distribution and Case Studies*. (New York&London: Garland Publishing, 1995.) 19.

<sup>27</sup> Verona 755, fol. 17v-26.

<sup>28</sup> Kreitner, Kenneth: „Very low ranges.” *Early Music* 14/4 (1986, november) 467-479. 470.o

<sup>29</sup> Blackburn: l.m. 610-612.

<sup>30</sup> „De his qui ab adventu salvatoris nostri Jesu Christi Deo ac mundo cecinerint et canant, quique inter ceteros cantores merito celeberrimi sunt.” Tinctoris: *De inventione et usu musicae II. könyv. XX. fejezet*. <https://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deinventioneetusumusicae/#pane0=Edited&panel=Translation> (2023. 10. 27.)

szólva leírja, kik az egyes szólamok legkiválóbb, legkifinomultabb, legszebb hanggal éneklő képviselői.<sup>31</sup>

A magas fekvésű mise hasonlóképp értelmezhető saját elméletének gyakorlati bemutatására, ám olyan sok a feltételezett kapcsolat a *De natura* és a *Missa Cuiusvis toni* között, hogy Tinctoris miséjének feltűnő motívikája csak újabb feltételezésekre ad okot. Ockeghem bizonyosan olvasta a *De naturát*, azt a művet, melyben nyilvánosan reagál az őt ért vádakra, Tinctoris nem mulasztotta volna el elküldeni a címzetteknek. Ha Ockeghem valóban Tinctoris írására válaszul írta a *Missa Cuiusvis tonit* – ami a fentiek fényében nagyon valószínűnek tűnik – azt feltételezhetjük, hogy elküldte Tinctorisnak, hiszen ő előszavában kérte, hogy Ockeghem és Busnoys mondják el véleményüket művéről. Ha az eddigieket elfogadjuk, akkor azt is feltételezhetjük, hogy Tinctorisnak feltűnt a motívikus egyezés, és Ockeghem tonális rejtvényére egy további művel válaszolt, vagy Ockeghem ötletén felbuzdulva megírta a saját, *De naturából* forrászó miséjét.<sup>32</sup> És, hogy milyen tónusban? *Quinti toni irregularis*. Rendkívül önazonos módon, hiszen, a *De natura* oldalain nyitómotívumként legtöbbször ebben a tónusban találkozhattunk a *cuiusvis-motívummal*.

---

<sup>31</sup> Ockeghem basszushangjáról lásd még: Francesco Florio, Guillaume Crétin (Dèploration...), valamint Desiderius Erasmus. Idézi őket Bloxam, Jennifer M.: „Ockeghem’s Presence in Obrecht’s masses.” *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 67/1/2 *A Festschrift for Jaap van Benthem on his 80th Birthday* (2017): 103-124.

<sup>32</sup> A Verona 559 kódex keletkezése időben jóval a *De natura* utánra tehető, így feltételezhetjük, hogy időközben megszületett a *Missa Cuiusvis toni*, és az arra válaszként értelmezhető *Missa sine nomine*.

## Összegzés

A kérdésekre, melyek dolgozatom írása előtt foglalkoztattak, válaszokat leltem a kutatásaim során. Tinctoris írása és Ockeghem miséje között valóban nagyon erős kapcsolódási pontok fedezhetők fel. Ugyanakkor a *Missa Cuiusvis toni* motívikájának feltérképezése, valamint a mise megfelelő zeneelméleti kontextusba való elhelyezése a *De natura* és az Ockeghem-mise közötti összefüggéseken túl is számos eredményre vezetett. Rávilágított Ockeghem dallamképzésére a szólamok belső működésére, rejtett kapcsolatokra a mise egyes részletei között, a zene és a szöveg kapcsolatának nyelvtani és szimbolikus vetületeire. Világossá vált, hogy Ockeghem, amellet, hogy talányos, tonális rejtvényt alkotott – talán személyesen Tinctoris számára –, valóban olyan darabot írt, mely a speciesek sokrétű alkalmazása által a tónus-elméletbe ágyazódik.

A *Cuiusvis*-misében használt motívumok természetesen nem egyedülálló dallamelemek. Számos helyen megjelenik az 'A' motívum, gregorián dallamokban, misékben, motettákban és chansonokban egyaránt Ockeghemnél és másoknál is. A 'B' ugyancsak rendkívül gyakori fordulata a 15. századi polifon zenének. A Osanna-kvartnak nevezett i-ii-i-iv-iii beosztású kvartdallam például a szintén kvartokból álló *L'homme armé* dallam ellenpontjaként is megjelenik. Hiszen ezek a speciesek megnyilvánulásai, amik alapvetően meghatározza Ockeghem, és a 15. század kompozíciós gondolkodását. A *Missa Cuiusvis toniban* nem a felhasznált motívumanyag különleges, hanem az a mód, ahogyan Ockeghem ezekből a közhely dallamokból zenei szerkezetet kovácsol.



## Függelékek

### 1. Kritikai jegyzetek a *Missa Cuiusvis toni* közreadásához

A Chigi-kódex alapján, A-frég szerint

A *Missa Cuiusvis toni* három fellelhető, fő forrása közül a két legkorábbi forrás, a VatS 35 és a Chigi-kódex egyfajta magot képez, a legtöbb azonosság e két forrás között van, mind hangok, mind szöveg elhelyezés szempontjából, nagyon kevés eltérés tapasztalható. A Benthem kiadásában szereplő lapalji jegyzetekből úgy tűnik, hogy a berlini kézirat két szólamkönyvét tekintve is igaz a fenti állítás. A legjelentősebb eltérés a harmadik teljes forrás, Petreius kiadása és a két korai kódex között a lehajló kvartok kitöltésében van. A VatS 35 és a Chigi a terc+szekund beosztást részesítik előnyben, és a két forrás az ettől eltérő esetekben is szinte mindig megegyezik. Petreius kiadásában a lehajló kvartok egységesen szekund+kvart beosztással szerepelnek. Benthem, kiadásában ezt a változatot veszi át. Számomra a darab jellegéből fakadóan, nem a kvartok egységesítése, hanem éppen azok sokféle felhasználása tűnik valódinak, ráadásul a másik két kézirat hasonlósága is azt irányozza, hogy ezekből induljak ki. Így Petreius változatát elvettem.

A két számomra legfontosabb forrás között néhány hang eltérés mellett vannak ritmikai különbségek, valamint a ligatúrák és minor colorok alkalmazásában mutatnak különbséget. A ritmusbéli különbségek helyenként hosszabb hangok felosztását, máshol repetált hangok összevonását jelentik, míg a hang eltérések legtöbbször díszítést (túlnyomó többségben a VatS 35 javára), vagy éppen az ereszkedő kvart kitöltésének változatait jelentik. A VatS 35 jóval több ligatúrát és minor colort használ. Ezek mind interpretációs különbségek, a darab struktúráját nem érintő különbségek, így elemzésem szempontjából nem lényegesek. A Chigi-kódex összességében közelebb áll a többi forráshoz, így ezt tekintetem referenciapontnak, mint a különbségek és hasonlóságok közös halmazát.

A szövegalátrakást Chigi szerint készítettem, helyenként, ahol a Chigi nem volt iránymutató, a VatS 35 alapján egészítettem ki. A szöveg minden esetben követi az imitációs indulásokat, figyelembe veszi nemcsak a Chigi, de a VatS 35 ligatúráit is – előbbieket tömör, utóbbiakat szagatott kapoccsal jelöltem.

A Credo 111. ütemében a contratenor Chigi-szerint nem követi az imitációt, *VII.* helyett *VI.* szerepel. Ezt a VatS 35-tel összevetve, utóbbi alapján javítottam. A kottakép Ockeghem notációját tükrözi, a választott *resolutio A-fríg, cantus mollis*.

## 2. Ockeghem: Missa Cuiusvis toni - kottaközreadás (Ms Chigi)

The musical score is divided into four systems, each containing three staves for Soprano (Ct), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are as follows:

**System 1:**  
 1 Ky - rie  
 2 Ky - rie  
 3 Ky - rie

**System 2:**  
 4 e - lei - - - son  
 5 e - - - lei - son  
 6 e - lei - - - son  
 7 Ky - - - rie e - lei - - - - son

**System 3:**  
 8 Chri - - - ste  
 9 Chri - - - ste  
 10 Chri - ste

**System 4:**  
 17 e - lei - - - son  
 18 e - lei - son  
 19 e - - - - son  
 20 Chri - ste e - lei - - - son

25 26 27

Ky - rie  
Ky - rie  
Ky - rie

28 29 30

Ky - rie

31 32

e lei - - - son  
e - lei - son  
e - - - lei - son  
e - lei - son

2 3

Ct Et in ter - ra pax ho - mi - - ni - bus bo -  
 Et in ter - - ra pax ho - mi - - ni - bus  
 T  
 B bo -

4 5 6

nae vo - - - lun - ta - - - tis. Lau - da - mus te, be -  
 bo - - - nae vo - lun - ta - - - tis. Lau - da - mus te,  
 nae vo - lun - - - ta - - - tis. Lau - da - mus te,  
 Lau - - - da -

7 8 9

ne - di - ci - mus te, a - do - ra - mus te, glo - ri - fi - ca -  
 be - ne - di - ci - mus te, glo - - - ri - fi - ca - - -  
 a - do - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - - -  
 mus te, glo - - - ri - fi - ca - - -

10 11 12

mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - - -  
 mus te. Gra - ti - as a - gi - mus  
 mus te. prop - ter  
 mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

13 14 15

ter mag - nam glo - ri - am tu - am.

ti - bi prop - - - - ter mag - nam glo - ri -

mag - - nam glo - - - - ri - am tu -

prop - ter mag - - - - nam glo - ri - am tu - am.

16 17 18

Do - mi - ne De - us, Rex cae - les - tis.

am tu - - - - - am. De - us Pa -

am. De - us Pa - ter om -

De - us Pa - ter om -

19 20 21

Do - mi - ne fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri -

ter om - ni - po - tens. u - ni - ge - ni - te, Je - su

ni - po - tens. u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri -

ni - po - tens. Do - mi - ne Je - su Chri -

22 23 24

ste. Do - mi - ne De - - - - us, Ag -

Chri - - - ste. Do - mi - ne De - us, Ag - nus

ste. Do - mi - ne De - - -

ste.

25 26 27

nus De - - - i, Fi - li - us Pa - - - -  
 De - - - - - i, Fi - - - li - us  
 us, Ag - - - nus De - - - i, Fi -  
 Ag - - - nus De - - -

28 29 30 31

Pa - - - - - tris.  
 li - us Pa - - - - - tris.  
 i, Fi - li - us Pa - - - - - tris.

32 33 34 35 36 37

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re -  
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re -  
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re -

38 39 40 41 42 43 44

re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di sus - ci -  
 re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di sus - ci -  
 re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di sus - ci -  
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di sus - ci -

45 46 47 48 49 50

pe de - pre - ca - ti - o - - - - - nem no - - - - - stram. Qui  
 pe de - pre - ca - ti - o - - - - - nem no - - - - - stram. Qui  
 pe de - pre - ca - ti - o - - - - - nem no - - - - - stram.  
 pe de - pre - ca - ti - o - - - - - nem

51 52 53 54 55 56

Qui se - - - des ad dex - te - ram Pa - - - tris,  
 se - - - des ad dex - te - ram Pa - - - tris, mi - - - se -  
 mi - - -  
 ad dex - te - ram Pa - tris,

57 58 59 60 61 62

mi - se - - - re - re no - - - bis. Quo - ni - am tu so -  
 re - - - re no - - - bis. Quo - ni - am tu so -  
 se - re - - - re no - bis. Quo - ni - am tu so -  
 mi - se - re - - - re Quo - ni - am tu so -

63 64 65 66 67 68

lus sanc - - - tus, tu so - lus do - mi - nus, tu so - lus al -  
 lus sanc - - - tus, tu so - - - lus al -  
 lus sanc - - - tus, tu so - - -  
 lus sanc - - - tus, tu so - - - mi - nus,



69 70 71 72 73 74

tis - - - si - mus Je - su Chri - - - ste. Cum Sanc -

tis - - - si - mus Je - su Chri - ste. Cum Sanc -

lus al - tis - si - - - mus Je - su Chri - - - ste. Cum

Je - - - su Chri - - ste. Cum Sanc -

75 76 77 78 79 80

to Spi - - ri - tu in glo - ri - a De - - - i Pa -

to Spi - ri - tu in glo - ri - a De - - - i Pa -

Sanc - to Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa -

to Spi - - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - - -

81 82 83 84 85 86 87

tris. A - - - - - men.

tris. A - - - - - men.

tris. A - - - - - men.

tris. A - - - - - men.

1 2 3

Ct Pa - - - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem

T Pa - - - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem

B om - ni - po - ten - tem fac - to - rem

fac - to - rem

4 5 6

ce - li et ter - re vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - - -

ce - li et ter - re vi - si - bi - li - um om - - ni -

ce - li et ter - re vi - si - bi - - - li -

ce - li et ter - - - - - - - re

7 8 9

vi - - - si - bi - li - um.

um Et in u - num do - mi - num Je - sum xpi -

um om - - - ni - um

Et in u - num do - mi - num Je - sum xpi -

10 11 12

stum, fi - li - um de - i u - ni - ge - ni - tum,

et ex pa - tre

stum, fi - - - li - um de - i u - ni - ge - ni - tum,

et ex pa - tre



25 26 27

ni - a fac - ta sunt. Qui prop - ter nos ho - mi - nes

ni - a fac - ta sunt. Qui prop - ter nos ho - mi - nes

a fac - ta sunt. Qui prop - ter nos ho - mi - nes

28 29 30

de - scen - dit et prop - ter no - stram sa - lu - de - scen -

et prop - ter no - stram sa - lu -

de - scen -

31 32 33

de ce - dit de ce - lis. tem de - scen - dit de ce - lis. dit de ce - lis. tem de - scen - dit de ce - lis.

tem de - scen - dit de ce - lis.

dit de ce - lis.

tem de - scen - dit de ce - lis.

34 35 36 37 38 39

Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu sanc -

Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu sanc -

40 41 42 43 44 45

sanc - to ex Ma - ri - a vir - - - gi - ne et

to ex Ma - ri - a vir - - - gi - ne et

46 47 48 49 50 51

ho - mo fac - tus est. Cru - ci - fi - xus

ho - mo fac - tus est. Cru - ci - fi - xus

ho - mo fac - tus est.

ho - mo fac - tus est.

52 53 54 55 56 57

e - ci - am pro no - - - bis

e - ci - am pro no - - - bis

sub Pon - ci -

sub Pon -

58 59 60 61 62 63

pas - - sus

pas - - sus

o Pi - la - - - to, pas - - sus

ci - o Pi - la - - - to, pas - - sus

64 65 66 67 68 69

et se - pul - tus est. Et re - sur - re - - -

et se - pul - tus est. Et re - sur - re - - - xit

et se - pul - tus est. Et

et se - pul - tus est. Et re - sur - re -

70 71 72 73 74 75

xit ter - ci - a di - e se - - - cun - -

ter - ci - a di - - - - - e se - cun -

xit ci - a di - - - - e se - cun - - - dum

ter - - - - - se - - - - eun - dum - - scrip -

76 77 78 79 80 81

dum scrip - - - - tu - ras. Et

dum scrip - - - - tu - - - - ras.

scrip - - - - tu - ras.

tu - - - - ras. Et as - cen -

82 83 84 85 86 87

as - cen - - - dit in ce - lum se - - - - det

Et as - cen - - - dit se - - - - det ad

in ce - - - - lum

dit se - - det ad

88 89 90 91 92 93

ad dex - te - ram pa - - - - - tris.

dex - te - ram pa - - - - - tris.

dex - te - ram pa - - - - - tris!

94 95 96 97 98 99

Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

cum glo - ri -

100 101 102 103 104

a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os, cu -

a ju - di - ca - - re vi - vos et mor - tu - os, cu - ius reg -

a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os, cu - ius reg -

a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os, cu -

105 106 107 108 109

ius reg - ni nin e - - - rit fi - - - - nis.

ni nin e - - - rit fi - - - - nis. Et in

ni nin e - - - rit fi - - - - nis.

ius reg - ni nin e - - - rit Et in

110 111 112 113 114

spi - ri - tum sanc - tum do - mi - num et vi - vi - - - fi - can - - -

spi - ri - tum sanc - tum do - mi - num et vi - vi - - - fi - - - can -

115 116 117 118 119 120

qui ex pa - tre fi - li - o - que pro - - - ce -  
tem, qui ex pa - tre fi - li - o - que pro - - -

qui ex pa - tre fi - li - o - - que pro - ce -  
tem, qui ex pa - tre fi - li - o - que pro - ce -

121 122 123 124 125 126

dit. et fi - li - o si - mul  
ce - - - dit. et fi - li - o si - mul

dit. Qui cum pa - tre si -  
dit. Qui cum pa - - - - - tre si -

127 128 129 130 131 132

a - - - do - - - ra - - - tur et con - glo - - -  
a - - - do - - - ra - - - - - tur et con - glo - - -

mul a - - - do - - - ra - - - - - tur et con - glo - - -  
mul a - do - ra - - - - - tur



133 134 135 136 137 138

ri - fi - ca - - - tur, qui lo - cu - tus est per - pro - phe - - -

ri - fi - ca - - - tur, per - pro - - - phe - tas. Et

ri - fi - ca - - - tur, qui lo - cu - tus est per - pro - phe -

qui lo - cu - tus est per - pro - phe - tas. Et

139 140 141 142 143 144

tas. Et u - - - - tam ca - tho - li - - cam - et -

u - nam sanc - - - - - tam ca - tho - li - cam et

tas. Et u - nam sanc - tam ca - tho - li - - - cam et

u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam et a - pos - to -

145 146 147 148 149 150

a - pos - to - li - cam ec - cle - - si - am. Con - fi - te - or

a - pos - to - li - cam ec - cle - si - am. Con - fi - te - or

a - pos - to - li - cam ec - cle - si - - - am.

licam ec - cle - - - - - si - am.

151 152 153 154 155 156

u - num bap - tis - - - - ma in re -

u - num bap - tis - - - ma in re - mis - si -

157 158 159 160 161 162

mis - si - o - - - - - nem pec - ca - to - - - - -  
 o - - - - - nem pec - ca - to - - - - -  
 in re - mis - si - o - - - - - nem pec - ca - to - - - - -  
 pec - ca - - - - to - - - - -

163 164 165 166 167 168

rum. Et ex - pec - - - - to re - sur -  
 rum. re - sur -  
 rum. Et ex - pec - - - - to  
 rum.

169 170 171 172 173 174

re - xi - o - nem mor - - - - - tu - o - - - - rum.  
 re - xi - o - - - - nem mor - - - - - tu - o - - - - rum.  
 mor - - - - - tu - o - - - - rum.  
 mor - - - - - tu - o - - - - rum.

175 176 177

Et vi - - - - - tam, ven -  
 Et vi - - - - - tam, ven -  
 Et vi -

178 179 180

tu - ri se - - - - -  
 tu - ri se - - - - - cu - - - - -  
 tam, ven - - - - - tu - - - - - ri

181 182 183 184

cu - li. A - - - - -  
 li. A - - - - -  
 se - cu - li. A - - - - -  
 Et vi - - - - - tam, ven - tu - - - - - ri

185 186 187

se - - - - - cu - li. A - - - - - men.  
 men.  
 men.  
 men.



13 14 15 16

ba - - - oth.  
ba - - - oth.  
ba - - - oth.  
ba - - - oth.

17 18 19 20

Ple - - - ni sunt ce -  
Ple - ni sunt ce -  
ce - - -

21 22 23

li et ter - - - ra  
li et ter -  
li et ter - - -

24 25 26

glo - - - ri - a  
ra glo - - - ri - a glo - - -  
glo - - -  
ra glo - - - ri - a glo - - -



46 47 48 49 50 51

O - - - san - - - na in - - - na in

52 53 54 55 56 57

in ex - - - cel - - - sis. na in ex - cel - - -

ex - cel - sis. ex - - - cel - - -

ex - - - cel - - -

58 59 60 61 62 63

in ex - - - cel - - - sis.

64 65 66 67 68 69

ex - - - cel - - - sis. ex - - - cel - - -

sis. ex - cel - - -

sis. ex - cel - - -

70 71 72 73 74

sis.  
sis.  
sis.  
sis.

75 76 77 78 79 80

Ct Be - ne - di - - - - -  
B Be - ne - di - - - - -

81 82 83 84 85 86

ctus  
ctus

87 88 89 90 91

qui ve - - - - -  
qui ve - - - - -  
qui ve - - - - -

92 93 94 95 96

nit, ve - - - - -  
nit,  
nit,



97 98 99 100 101

nit, qui ve - - - - - nit,

nit,

102 103 104 105 106

in no - - - - mi - ne Do - - -

in no - mi - - - - ne Do - - - -

in no - mi - - - - ne Do - - - -

107 108 109 110 111

ne Do - - - - - mi - ni, Do - - -

mi - ni, Do -

mi - ni, Do -

112 113 114 115 116

mi ni;

mi - ni. -

mi - ni. -

*Osanna ut supra*

2 3

Ct Ag - - - - - nus de - - - - -

T Ag - - - - - nus de - - - - -

B Ag - - - - - nus

4 5 6

i qui tol - - - - - lis pec - - - - -

i, ag - - - - - nus de - - - - - i qui

de - - - - - i, qui tol - - - - - lis

Ag - - - - - nus de - - - - - i, qui tol - - - - -

7 8 9

ca - - - - - ta mun - - - - -

tol - - - - - lis pec - ca - - - - -

pec - ca - - - - - ta mun - - - - -

lis pec - - - - - ca - - - - - ta mun - - - - -

10 11 12

di: mi - se - re - re  
do - na no - bis

ta mun - - - - - di: mi do - se -  
do - na

mi - se - re -  
do - na no -

di: mi -  
do -

13 14 15 16

no pa - - - - - bis. cem.  
re no - re bis no pa - - - - - bis. cem.  
re bis no pa - - - - - bis. cem.  
se - re - re no - re bis no pa - - - - - bis. cem.

17 18 19 20 21 22

Ag - - - - - nus de - - - - -  
Ag - - - - - nus de - - - - -  
Ag - - - - - nus de - - - - -

23 24 25 26 27 28

i, nus de - - - - - i,  
i, ag - - - - - nus de - - - - -

29 30 31 32 33 34

qui tol - lis pec - ca - - - - - ta mun - - - - -  
qui tol - lis pec - ca - - - - - ta mun - - - - -  
qui tol - lis pec - ca - - - - - ta mun - - - - -  
i qui tol - lis pec - ca - - - - - ta mun - - - - -

35 36 37 38 39 40

di: mi -

di: mi - se - re -

di:

di: mi - - - - se - - -

41 42 43 44 45 46

se - re - - re

no - - - -

re no - - - -

mi - se - - re - - - re no - - - -

re - - - - re no - - - -

47 48 49

bis.

bis.

bis.

bis.

## Bibliográfia

### I. Korabeli kották és elméletírások forrásjegyzéke:

#### 1. Ockeghem: *Missa Cuiusvis toni*:

- Biblioteca Apostolica Vaticana, Róma. MS Capella Sistina 35 (fol 12v-21r)  
Diamm: <https://www.diamm.ac.uk/sources/1471/#/>
- Biblioteca Apostolica Vaticana, Róma. MS Chigi C VIII 234 (fol. 96v-187r)  
Diamm: <https://www.diamm.ac.uk/sources/943/#/>
- *Liber Quindecim Missarum*. Nürnberg: Petreius 1539.
- Biblioteka Jagiellonska. Kraków. Berlin Ms 40634. Contratenor: fol. 53v-58v. Basszus: fol. 45v-49v.
- Wilflingseder, Amborius: *Erotemata musices practicae*. Nürnberg: Heußler. Christian. 1563. (64-68.)
- Glareanus, Heinrich: *Dodecachordon*. Basel: H. Petrus, 1547. 455.
- Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, Bologna. MS B 57 (Cimello traktátusa). Fol.15v  
[http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/\\_B/B057/](http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_B/B057/)

#### 2. Kották forrása a *Missa Cuiusvis tonin* kívül:

- Biblioteca Capitolare di Verona, Verona. MS 755 (Tinctoris: Missa Sine nomine secundi toni irregularis, fol. 17v-26r)
- Biblioteca Capitolare di Verona, Verona. MS 759 (Tinctoris: Missa Sine nomine [quinti toni irregularis] fol. 20v-25r)
- Staatsbibliothek Berlin, Berlin. D-B Mus. Ms Bach P 415. Fol. 1r.  
<https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN813072077> (2023. 11. 05.)  
(Bach, Johann Sebastian: Das Wohltemperierte Klavier, Előszó.)

### 3. Az elméletírások forrásai

- Biblioteca Ambrosiana, Milano. D 5 inf. (Marchetto da Padova: *Lucidarium*, fol.52 r-77v
- Universitat de València, Biblioteca Històrica, Valencia. MS 835.
- Pietro Aaron: *Trattato della natura e cognizione di tutti gli tuoni di canto figurato*. Velence: Vitali, 1525.

## II. Kritikai kiadások

### 1. A *Missa Cuiusvis toni* modern összkiadásai

- Plamenac, Dragan (szerk.): Ockeghem, Jean de: *Collected Works. Masses I-VIII*. New York: Galaxy Music, 1959. 44-56.
- Benthem, Jaap van: Ockeghem Masses and Mass sections III. *Missa Cuiusvis toni* upon re and mi, valamint IV. *Missa Cuiusvis toni* upon ut, *Missa Prolationum*. 1-21. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1996.

### 2. Fordítások, kritikai kiadások:

- Glareanus, Heinrich-Miller, Clement A. (ford.): *Dodecachordon*. *Musicological Studies and Documents*. 6. (Róma: American Institute of Musicology, 1965).
- Seay, Albert: „Introduction.” In: Seay, Albert (szerk.): *Johannes Tinctoris: Opera Theoretica*. *Corpus Mensurabilis Musicae* 22. American Institute of Musicology, Róma, 1975.
- Tinctoris, Johannes-Seay, Albert (ford.): *Concerning the Nature and Propriety of Tones*. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1976
- Johannes Tinctoris-Seay, Albert (ford.): *Proportions in music*. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1979.
- Herlinger, Jan W.: *The Lucidarium of Marchetto of Padua. A Critical Edition, Translation and Commentary*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
- Pietro Aaron-Srunk, Oliver (ford.): *From the <<Trattato della natura e cognizione di tutti gli tuoni di canto figurato>>*. In: Strunk, Oliver: *Source Readings in Music History*. New York: W. W. Norton&Company, 1950. 205-218.

### III. Internetes adatbázisok

- Digital Image Archive of Medieval Music. [www.diamm.ac.uk](http://www.diamm.ac.uk) (2023. 11. 05.)
- Theseaurus Musicarum Latinarum. [www.chmtl.indiana.edu/tml](http://www.chmtl.indiana.edu/tml) (2023. 11. 05.)
- Theseaurus Musicarum Italicarum. <https://tmiweb.science.uu.nl/text/reading-edition/aartra.html> (2023. 11. 05.)
- Early Music Theory. [www.earlymusictheory.org](http://www.earlymusictheory.org) (2023. 11. 05.)
- Grove Music Online: Blackburn, Bonnie J.: Aaron, Pietro. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00008> (2023. 11. 04.)

### IV. Felhasznált irodalom

- Ambros, August Wilhelm: *Geschichte der Music, III. kötet.* (Lipscse: Leuckart, 1890) 177-178.
- Bali János: *About a possible origin of Ockeghem's Missa Cuiusvis toni.* Budapest, 2023. (Kézirat)
- Benthem, Jaap van: „Introduction.” In: Benthem, Jaap van (szerk.): Ockeghem, Johannes: *Masses and Mass sections III. Missa Cuiusvis toni upon re and mi.*
- Benthem, Jaap van: „»Prenez sur moy vostre exemple« Signae, Text and Cadences in Ockeghem's »Prenez sur moy« and »Missa Cuiusvis toni.«” In: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.* 1997/47. 99-118.
- Bergquist, Ed Peter Jr: *The Theoretical Writings of Pietro Aaron.* PhD disszertáció. New York: Columbia University, 1964. (Kézirat).
- Blackburn, Bonnie J.: „Did Ockeghem listen to Tinctoris?” In: Vendrix, Philippe (szerk.): *Johannes Ockeghem. Actes du XL<sup>e</sup> Colloque international d'études humanistes.* Párizs: Klincksieck, 1998. 597-640.
- \_\_\_\_\_: „Aaron, Pietro.” In: [=Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. I.*] London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 2-4.
- Bloxam, Jennifer M.: „Ockeghem's Presence in Obrecht's Masses.” *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 67/1/2 A Festschrift for Jaap van Benthem on his 80th Birthday* (2017): 103-124.

- Dean, Jeffrey: „Ockeghem’s Attitude Towards Modality: Three-mode and Eight-mode Typologies.” In: Günther, Ursula (szerk.): *Modality in the Music of Fourteenth and Fifteenth Centuries*. (Neuhausen, American Institute of Musicology, 1996.) 203-246.
- Fitch, Fabrice: *Johannes Ockeghem. Masses and Models*. Párizs: Honoré Champion, 1997.
- Goldberg, Clemens: „Cuiusvis toni. Ansätze zur Analyse einer Messe Johannes Ockeghems.” *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 42/1 (1992): 3-35.
- \_\_\_\_\_: „Text, Music and Liturgy in Ockeghem’s Masses.” *Musica Disciplina* 1990/44: 185-231.
- Haar, James: „Lessons in Theory from a Sixteenth-Century Composer.” In: (Corneilson, Paul (szerk.): *The Science and Art of Renaissance Music*. Princeton: Princeton University Press, 1998. 149-175.
- Houle, George: „Introduction.” In: Houle, George (szerk.): *Ockeghem’s Missa Cuiusvis toni in its Original Notation and Edited in All the Modes*. (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992. 1-24.
- Judd, Cristle Collins: „Modal Types and ‘Ut, Re, Mi’ Tonalties: Tonal Coherence in Sacred Vocal Polyphony from about 1500.” *Journal of the American Musicological Society* 45/3 (1992, ősz): 428-467.
- Kade, Otto: *Ausgewählte Tonwerke [...] Ein Beispielsammlung zu dem dritten Bande der Musikgeschichte von A. W. Ambros*. (Lipcse, Leuckart, 1911) xv-xvi.
- Kirkman, Andrew: *Three-voice Mass in the Later Fifteenth and Early Sixteenth Centuries. Style, Distribution and Case Studies*. New York&London: Garland Publishing, 1995.
- Kreitner, Kenneth: „Very Low Ranges in the Sacred Music of Ockeghem and Tinctoris.” *Early Music*. 14/4 (1986, november): 467-479.
- Levitan, Joseph S.: „Ockeghem’s Cleffless Compositions.” *The Musical Quarterly*. 23/14. (1937, október) 440-464.
- Mercer, Frank (szerk.): Burney, Charles: *A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period (1789)*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1935.
- Perkins, Leeman L.: „Modal Strategies in Ockeghem’s Missa Cuiusvis toni.” In: Hatch, Christopher és Bernstein, David W. (szerk.): *Music Theory and the Exploration of the Past*. (Chicago: University of Chicago Press, 1993.) 59-71.
- Powers, Harold S.: „Mode.” In: [=Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. XVI.] London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 775-860.



- Rodin, Jesse: *Josquin's Rome. Hearing and Composing in the Sistine Chapel*. [=Reynolds, Christopher (szerk.): *AMS Studies in Music*.] New York: Oxford University Press, 2012.
- Spitta, Philipp: [Kritika] In: *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* (VI., 1890). 141-142.
- Urquhart, Peter: *The myth of Ockeghem's Cuiusvis toni* mass. Egham: 1990. (Kézirat)
- Wegman, Rob C.: „Petrus de Domarto's >>Missa Spiritus almus<< and the Early History of Four-Voice Mass in the Fifteenth Century.” *Early Music History* 1991/10: 235-303.
- Wegman, Rob C.: „Tinctoris's Magnum opus.” In: Bloxam Jennifer M., Filocamo Gioia, and Holford-Strevens Leo franc (szerk.): *Uno Gentile et Subtile Ingenio. Studies in Renaissance in Honour of Bonnie J. Blackburn*. Turnhout: Brepols, 2009. 769-782.
- \_\_\_\_\_: „Tinctoris's Minimum Opus.” *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 2019/79. 5-22.
- Woodley, Ronald: „Johannes Tinctoris. Biographical Outline.” <https://earlymusictheory.org/Tinctoris/Tinctoris/BiographicalOutline/#>
- \_\_\_\_\_: „Tinctoris, Johannes.” In: [=Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. XXV*.] (London: Macmilan Publishers Limited, 2001. 497-501.

