

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású
doktori iskola

TEÓRIA ÉS PRAXIS KETTŐSSÉGE A
TONÁRIUSBAN

A ZSOLOZSMA ANTIFONÁLIS ZSOLTÁROZÁSA
A KÖZÉP-EURÓPAI FORRÁSOK TÜKRÉBEN

PAPP ÁGNES

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2019

Tartalom

Rövidítések jegyzéke	iv
Bevezetés	
I. Teória és praxis kettőssége a tonáriusban	1
1. Tonárius és differentia: történet, funkció, értelmezések	1
2. Differentia-fogalmak	11
3. <i>Musica</i> és <i>Cantus</i> . A régi differentia-elmélet továbbélése	18
4. Tonárius az antifonáléból	25
II. A tonárius gyakorlati elemei	37
1. A zoltárdallam a közép-európai dallamhagyományokban	37
1.1. Mintadallamok és tanversek az antifonális zoltározáshoz	47
1.2. Zoltárdallam-variánsok I. A két dialektus	58
1.3. Zoltárdallam-variánsok II. Iníciumpok és mediációk	69
Feriális zoltárok – „psalmus minor”	69
<i>A tonus peregrinus</i>	85
A kantikumok mintapéldái – „psalmus maior”	91
A „dictio monosyllaba” sorozat	97
2. A zoltárvégződés rendszerének. A differentia rangsora és az antifónák kezdőhangjai	104
2.1. Tonáriusok rangsorolás nélkül (összehasonlítás)	110
2.2. Rangsoroló tonáriusok	115
1. tónus 116 – 3. tónus 132 – 4. tónus 147 – 7. tónus 158 – 8. tónus 165	
3. Incipittípusok és antifóna-példaanyag	168
3.1. Harmadik tónus: a <i>principalis differentia E</i> kezdőhangja	170
3.2. Hetedik tónus: G incipittípusok	188
III. Elmélet és gyakorlat: zoltárdifferentiák és antifónacsoportok a zsolozsma- énekeskönyvekben	200
1. Szillabikus és dallamos zoltárvégzések. Archaizálás, illetve redukálás a differentia elméletében és gyakorlatában	200
2. Tonárius és antifóna egy kötetben: a Voraui 287-es kódex zoltárdifferentiái	221
3. Differentia-kijelölések és antifónacsoportok módosulása	235

3.1. Esettanulmány I: 1. tónusú antifónák ritka zsoltvégződése és kisebb csoportjai	235
3.2 Esettanulmány II: 7. tónusú, <i>h</i> incipitű antifónák	266
4. A <i>tonus peregrinus</i> a zeneelméleti tanításban és a gyakorlatban. Teória és praxis diszkrepanciája	279
Felhasznált források	289
Kéziratok. Zeneelméleti (és tonárius-) források	289
Zsolozsmaforrások	290
Régi nyomtatványok	291
Másodlagos irodalom	292

Rövidítések jegyzéke

Rövidítések a bibliográfiához

AntMon	<i>Antiphonale Monasticum</i> . Solesmes, 1934.
BAdW	Bayerische Akademie der Wissenschaften
CAO-ECE	<i>Corpus Antiphonarum Officii – Ecclesiarum Centralis Europae</i>
CS 1-4	Edmond de Coussemaker, ed. <i>Scriptores de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram, I–IV</i> . (Paris: Durand, 1864–1876)
CSM	<i>Corpus Scriptorum de Musica</i> . Rome: American Institute of Musicology.
GS 1-3	Gerbert, Martin. <i>Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum</i> . (3 vols.) St. Blasien, 1784. (Repr. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1963)
HAS	Hungarian Academy of Sciences
IMS	International Musicological Society
JPMMS	Journal of the Plainsong and Medieval Music Society
LmL	<i>Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi</i> . Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts, hrsg. Michael Bernhard. BadW, Musikhistorische Kommission, 1997–2016.
MMMA, V	<i>Monumenta Monodica Medii Aevi, V: Antiphonen</i> (3 vols.), hrsg. Dobszay L., Szendrei J. Kassel: Bärenreiter, 1999.
MMP	Monumenta Musicae in Polonia
ÖAdW	Österreichische Akademie der Wissenschaften
PalMus IX	<i>Antiphonaire Monastique XIIIe siècle. Codex 601 de la Bibliothèque Capitulaire de Lucques</i> . Paléographie Musicale, IX. Paris–Tournai–Leipzig: Desclée, Lefebvre, 1905–1909.
PalMus XII	<i>Antiphonaire monastique, XIIIe siècle. Codex F. 160 de la Bibliothèque de la Cathédrale de Worcester</i> , Paléographie Musicale, XII, ed. Dom Mocquereau. Tournai: Desclée, 1922.
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales</i>
RISM B III 1	Waesberghe, Joseph Smits van. <i>The theory of music from the Carolingian era up to 1400, I: Descriptive catalogue of manuscripts</i> . München–Duisburg: G. Henle Verlag, 1961.
RISM B III 3	Huglo, Michel; Meyer, Christian. <i>The theory of music: manuscripts from the Carolingian era up to c. 1500 in the Federal Republic of Germany</i> . München: G. Henle Verlag, 1986.
RISM B III 6	Meyer, Christian; Ruini, Cesarino et al. <i>The theory of music from the Carolingian era up to 1500: Descriptive catalogue of manuscripts: Addenda et Corrigenda</i> . München: G. Henle Verlag, 2003.
RMK I	Szabó Károly, <i>Régi Magyar Könyvtár, I</i> (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Könyvkiadó Hivatala, 1879)
TIH	Traditio Iohannis Hollandrini
TIH II	Bernhard, Michael; Witkowska-Zaremba, Elżbieta (ed.). <i>Traditio Iohannis Hollandrini, Band II, Die Traktate I–III</i> , BAdW,

- Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 20. München: Verlag der BAdW, 2010.
- TIH III Bernhard, Michael; Witkowska-Zaremba, Elżbieta (ed.). *Traditio Iohannis Hollandrini, Band III, Die Traktate IV–VIII*, BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 21. München: Verlag der BAdW, 2011.
- TIH IV Bernhard, Michael; Witkowska-Zaremba, Elżbieta (ed.). *Traditio Iohannis Hollandrini, Band IV, Die Traktate IX–XIV*, BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 22. München: Verlag der BAdW, 2013.
- TIH V Bernhard, Michael; Witkowska-Zaremba, Elżbieta (ed.). *Traditio Iohannis Hollandrini, Band V, Die Traktate XV–XXI*, BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 23. München: Verlag der BAdW, 2014.
- TIH VI Bernhard, Michael; Witkowska-Zaremba, Elżbieta (ed.). *Traditio Iohannis Hollandrini, Band VI, Die Traktate XII–XXIV, Ladislaus de Zalka und Szydlovita. Appendices: Ptolomaeus, der Verstraktat „Palmam cum digitis“ und der Tonarius Vratislaviensis*, BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 24. München: Verlag der BAdW, 2015.
- TIH VII Bernhard, Michael; Witkowska-Zaremba, Elżbieta (ed.). *Traditio Iohannis Hollandrini, Band VII, Studien*, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 25. München: Verlag der BAdW, 2016.
- TIH VIII Bernhard, Michael; Witkowska-Zaremba, Elżbieta (ed.). *Traditio Iohannis Hollandrini, Band VIII, Konkordanzen und Indices*, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 26. München: Verlag der BAdW, 2016.
- TML *Thesaurus Musicarum Latinarum. Online Archive of Music Theory in Latin.* (<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/>)

Könyvtárak, gyűjtemények RISM sziglumai

- | | |
|----------|---|
| A-Gu | Graz, Universitätsbibliothek |
| A-Kb | Klagenfurt, Bischöfliche Gurker Mensalbibliothek |
| A-KN | Kosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift, Bibliothek |
| A-M | Melk, Stiftsbibliothek |
| A-Ssp | Salzburg, Stiftsbibliothek St. Peter |
| A-VOR | Vorau, Stiftsbibliothek |
| A-Wda | Wien, Diözesanarchiv |
| A-Wn | Wien, Österreichische Nationalbibliothek |
| CDN-Hsmu | Halifax, St. Mary's University, Patrick Power Library |
| CH-E | Einsiedeln, Stiftsbibliothek |

CH-Fco	Fribourg, Bibliothèque des Cordeliers
CH-SGs	Sankt Gallen, Stiftsbibliothek
CZ-Pak	Praha, Archiv Pražského hradu, Knihovna metropolitní kapituly
CZ-Pn	Praha, Knihovna Národního muzea
CZ-Ps	Praha, Strahovská knihovna
CZ-Pu	Praha, Národní knihovna České republiky
CZ-R	Rajhrad, Knihovna benediktinského kláštera
D -B	Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung
D-BAs	Bamberg, Staatsbibliothek
D-EFu	Erfurt, Universitäts- und Forschungsbibliothek
D-ERu	Erlangen, Universitätsbibliothek
D-Eu	Eichstätt, Universitätsbibliothek
D-KA	Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Musikabteilung
D-KI	Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel
D-KNd	Köln, Erzbischöfliche und Diözesan- und Dombibliothek
D-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek
D-MZb	Mainz, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum
DK-Kk	København, Det kongelige Bibliotek
D-KNd	Köln, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek
D-SI	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek
D-TRb	Trier, Bistumsarchiv
D-W	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
F-CA	Cambrai, Bibliothèque Municipale
F-Pn	Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits
H-Gc	Győr, Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár
HR-Zda	Zagreb, Metropolitanska Knjižnica (Hrvatski Državni Arhiv)
I-Rv	Roma, Biblioteca Vallicelliana
I-Rvat	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
I-VCd	Vercelli, Biblioteca Capitolare Eusebiana
NL-Uu	Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit
PL-CZ	Częstochowa, Klasztor OO. Paulinów Jasna Góra, Biblioteka
PL-Kj	Kraków, Biblioteka Jagiellońska
PL-Kk	Kraków, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Katedralnej

PL-PŁsem	Biblioteka Wyższego Seminarium Duchownego
PL-WRu	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka
PL-WRk	Wrocław, Archiwum Archidiecezjalne i Biblioteka Kapitulna
SK-BRm	Bratislava, Archív hlavného mesta SR
SK-BRSa	Bratislava, Slovenský národný archív
TR-Itks	Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi

Rövidítésjegyzék a II. 2. fejezet táblázataihoz

(Az arab számok jellegzetes hangközugrásokra utalnak az incipitben, tekintet nélkül az irányukra.)

asc. = ascendendo (felfelé)

cad. = cadens (esik)

circ. = circumflectens (körkörösén)

desc. = descendendo (lefelé)

diat. = diatonikus dialektus szerinti dallamváltozat

extr. = szokatlan, számfölötti differentia-variáns

grad. = gradatim (fokként)

peregr. = peregrina differentia

quadr. = b quadratum (a *h* hang jelölése)

rep. = repetitio (ismétlés), lásd *unis.*

salt. = saltando (felugrik)

semiton. = per semitonium (félhanggal)

surg. = surgens (emelkedik)

transp. = transzponált kezdőhang vagy differentia

T.p. = tonus peregrinus

unis. = unisonus (egy hangon, tkp. hangismétlés), lásd *rep.*

var. = differentia-forma variánsa

Bevezetés

Jelen disszertáció témájának első körvonalai több mint húsz évvel ezelőtt kezdtek kirajzolódni. A „tonárius az antifonáléból” módszert egykori témavezetőm, Dobszay László javasolta azokban az években, amikor a magyarországi zsolozsmakódexek antifónakészletének összkiadását célzó munkálatok a végső, intenzív fázisba értek, és a kottát és szöveges jegyzeteket egyaránt tartalmazó közreadáshoz szükség volt az antifónákhoz tartozó hathangos zsoltárvégződés közlésére is. Ez utóbbiak végül e sorok írójának egyéni munkája eredményeképpen kerültek bele a *Monumenta Monodica Medii Aevi* sorozat V. részében 1999-ben megjelent dallamtárba; igaz, csupán az egyes dallamok jegyzeteinek végén számmal és betűvel rövidítve, illetve dallammutatóval, a rövidítések feloldásával kiegészítve. Az összkiadás valamennyi adatának rögzítése az 1980-as évek végétől kezdődően számítógépes adatbázis segítségével történt, amiben magam is részt vehettem. Azokat a listákat, amelyek az adatbázisból annak idején mintegy „melléktermékként”, speciális szempontokat érvényesítve készültek, és amelyek az akkor feldolgozott magyarországi antifónarepertoár valamennyi darabjának zsoltárvégződését – a hangokat egyenként betűkkel jelölve – tartalmazzák, ma is őrzöm és használom.

Ilyen kutatási feladatok révén fordult figyelmem a teoretikus források felé. Egyfelől részemről nem látszott kivitelezhetőnek teljes tonáriusra hasonlító, egyhangú tétellisták, „katalógusok” készítése, másrészt már a kezdetleges próbálkozások közben kiderült, hogy a differentia-adatok mit sem érnek értelmező összefüggések nélkül. Ez egyszerre jelentette a külföldi zsolozsma-énekeskönyvek felé való kitekintést és a nagyjából egykorú tonáriusok nyújtotta információk felhasználását. A kutatás első részeredményeit „Tonar aus dem Antiphonar” címmel foglaltam össze, és mondtam el az International Musicological Society 2000-ben Budapesten tartott nagy konferenciáján. Azóta elvégeztem három magyarországi, középkor utáni „retrospektív” tonáriuskézirat – a Cserei-énekeskönyv, a cęstochowai pálos Cantuale és a Medvedics-rituále – monografikus feldolgozását. E forrásfeldolgozás rövid és hosszú távon egyaránt ígéretes alapanyagoknak tűnt a disszertáció elkészítéséhez.

2006–2009 között munkatársai közé fogadott a „Traditio Iohannis Hollandrini” nemzetközi kutatócsoport – vezetői: Michael Bernhard (München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Musikhistorische Kommission) és Elżbieta Witkowska-Zaremba

(Warszawa, Instytut Sztuki PAN). Traktátusok tonáriusrészének közreadására, illetve mások által előkészített közreadások zenei szempontú gondozására kértek föl; e munka jelentős szemléletbeli fordulatot hozott számomra, és óriási háttéranyaggal látott el. A 2016-ban befejeződött projekt keretében Czagány Zsuzsával együtt elkészítettük a kritikai kiadásban szereplő valamennyi liturgikus zenei tétel mutatóját, és közös közleményben számoltunk be a teoretikus művek praktikus példaanyagát illető tapasztalatainkról.

A zsoltaórozás közép-európai hagyományának vizsgálatába fektetett munka hasznosságáról győzött meg időközben a Földváy Miklós Istvánna (ELTE Vallástudományi Intézet) létrejött rövid együttműködés. 2014-ben szakértői munkámmal hozzájárulhattam a *Psalterium Strigoniense Liber tonarius*ának a középkori magyar zsolozsmahagyomány alapján készült, részben gyakorlati célú kiadásához.

A disszertáció megírásának hosszadalmas folyamata (és a közbejött szünetek) alatt eltelt idő majdhogynem felmérhetetlen változásokat hozott a forráskutatásban. Ma már szinte naponta növekszik a száma a különböző könyvtárak vagy kutatási projektek által a világhálón keresztül digitalizált formában elérhetővé tett középkori liturgikus kódexeknek, sőt a régi nyomtatványoknak is; magas színvonalon kibővült a zsolozsma énekrepertoárjának összehasonlítására alkalmas CANTUS Database, ill. Index, és online tanulmányozható a kezdetektől a középkor utániig terjedő hatalmas zeneelméleti korpusz (*Thesaurus Musicarum Latinarum*). Ez azt jelenti, hogy a disszertációt könyvtárak, gyűjtemények meglátogatása nélkül, kizárólag az íróasztal mellett ülve meg lehetett írni, de nem jelenti azt, hogy a forrásanyagot ne lehetne tovább bővíteni a felállított tézisek megerősítése, vagy újabb összefüggések felfedezése érdekében. A lábjegyzetekben felsorolt forrásanyaggal kapcsolatban jóformán lehetetlennek tűnt az adatok lelőhelyeivel elszámolni. A CANTUS Index és az online digitális archívumok használatát tehát minden esetben alapvetőnek kell tekinteni. Ezen fölül mindenkor támaszkodhattam az MTA BTK Zenetudományi Intézet Régi zenetörténeti osztályának mikrofilm-, illetve digitalizált archívumára.

Következzék még néhány praktikus megjegyzés. Az írás során a *differentia* szó magyar szövegekörnyezetben is eredeti formában történő visszaadása mellett döntöttem. A latin traktátusszövegek idézésekor, ha volt olyan, akkor a már megjelent közreadás ortográfiáját követtem; ha eredeti kéziratból dolgoztam – ugyanez vonatkozik az énekek szövegére is –, normalizáltam a középkori latin írásban grafikusán elváltozott betűket-

hangzókat úgy, ahogyan azt a *TIH* közreadási elvei is előírták. A hangneveket a fogalmazott magyar szövegben mindig kurziváltam, kis- és nagybetűket a középkori hangrendszernek megfelelően alkalmaztam. A nemzetközi szakirodalomban jól ismert zeneelméleti traktátusok és tonáriusok szerzői és címrövidítése lehetőség szerint a *Lexicon Musicum Latinum* szerint történt, ami a kiskapitális betű talán szokásosnál gyakoribb használatát hozta magával. Ugyanez vonatkozik a *Traditio Hollandrini* egyes forrásaira is, amelyeknek megjelölése a főszövegben a bevett *TRAD. Holl.*, a lábjegyzetekben azonban a rövidség kedvéért a közreadásokban elfogadott *TH*. A zoltárvégződés dallamai helyett jobbra az a tónusszámot, záróhangot és azon belül sorszámot tartalmazó szíglum áll (pl. 1g1), amely az *MMMA V.* kötetében is szerepel. Ezek kottás feloldását a disszertáció II. 2. részébe beillesztett tónustáblák tartalmazzák. Eltérő lehet a jelölés, ha arra volt szükség, hogy a differentia záróhangját hangsúlyozzam. Egyébként a külföldi szakirodalomban általában a tónusszámból és a nagybetűs hangnévből álló differentia-rövidítés a bevett.

*

Az utolsó szó a köszönetnyilvánításé. Először is hálával tartozom 2017-ben elhunyt kedves kollégámnak, majd osztályvezetőmnek, Kiss Gábornak, aki antifóna- és differentia-listáim elkészítéséhez saját fejlesztésű adatbázisát bocsátotta rendelkezésemre még az 1990-es évek második felében. Később soha nem szűnt meg arra buzdítani, hogy felvegyem a félbehagyott munka fonalát; az MTA BTK Zenetudományi Intézete Régi zenetörténeti osztályának keretén belül zajlott „házi” felolvasások szervezésével igyekezett túllendíteni a holtponthoz, és biztosítani számomra az előrehaladás lehetőségét a téma kibontásában, a szöveg megformálásában. Másodszor különös hálával gondolok Michael Bernhard professzorra, akinek meghívására 2000-ben Münchenben az *LmL* szerkesztőségének gyűjteményében kutathattam, és később a *Traditio Hollandrini* projekt közreadó résztvevője lehettem. Köszönet illeti támogatásukért 2010 óta munkatársaimat a Régi zenetörténeti osztályon; valamint zenetanár kollégáimat a budaörsi Leopold Mozart Zeneiskolában, akik időnként kíváncsian várták eredményeimet, és kitartóan biztattak egészen a dolgozat befejezésig. Az évek során át publikációimhoz számos alkalommal gondosan készített kottapéldákkal járult hozzá Meszéna Beáta, akinek készségét ezúton is köszönöm. Csonka Szabina Babett a szerkesztés utolsó fázisában nyújtott nélkülözhetetlen segítséget. Végül, de nem utolsó sorban családom tagjainak köszönöm meg azt a végtelen türelmet és együttérzést, amellyel az írás nem egyszer megpróbáltatásokkal teli időszakában mellettem álltak.

I. Teória és praxis kettőssége a tonáriusban

1. Tonárius és differentia: történet, funkció, értelmezések¹

Az értekezés címében jelzett tonárius² a középkorban – keletkezése idején – elsődlegesen olyan zenei kézikönyvet, összeállítást jelentett, amely a zsolozsma és a mise antifonáit, esetleg más énekeket (responzóriumokat, allelujákat) tónusok és zoltárvégződések szerinti osztályozásban tartalmazott. A tonárius-énekeskönyv jellegét és használatát kezdettől fogva meghatározta a liturgikus sorrend megbontása, a zenei rendező elv előtérbe helyezése. Ez utóbbi az énekanyag napi liturgikus gyakorlattól való eltávolítását sugallta, miközben ugyanez, vagyis a gregoriánium nyolc tónusa szerinti beosztás sietett segítségére az énekesnek a zoltározás változó elemeinek alkalmazásában, a megfelelő tónus kiválasztásában abban a korszakban, amikor még nélkülözni kellett a kottairást. Az első liturgikus énekeskönyvekkel egyidős korai tonáriusok a graduále és az antifonále mellett feltételezhetően a karoling-kori gregorián ének egységét biztosították, s mint ilyenek, a nyugati keresztény egyszólamúság legkorábbi és központi jelentőségű tanúi közé tartoznak.³

A legelső tonáriusok egykori funkcióját mindazonáltal a legújabb kutatások sem tudták maradéktalanul meghatározni. A műfaj létrejöttének és céljának értelmezésében – nagyon is indokolt módon – kétféle felfogásmód áll egymással szemben: egyik oldalon a praxisra, másik oldalon a teóriára hivatkozó. A tonárius arculatát az egész középkor folyamán e két tényező, gyakorlat és elmélet határozta meg. A 8–9. század fordulóján, a nyolc tónus rendszerének (*Octoéchos*) a frank-római (gregorián) énekrepertoárra történt alkalmazásával egyidejűleg, a tonárius valóban nemcsak

1. A fejezet idegennyelvű változata: Á. Papp, „Tonar und *differentia*. Geschichte, Funktion, Deutungen”, *Studia Musicologica* 56 (2015): 133–145.

2. Az olvasót a tonárius lexikális szakirodalmához irányítjuk: Walther Lipphardt, „Tonar”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 13, hrsg. Fr. Blume (Kassel: Bärenreiter, 1966), 522–527; Roman Hankeln, „Tonar”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, 9 (2., neu bearbeitete Ausgabe), hrsg. L. Finscher (Kassel: Bärenreiter, 1998), col. 629–637; Michel Huglo, „Tonary”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd edition), ed S. Sadie, J. Tyrrell (London: Macmillan, 2001), vol. 25: 326–334. Lásd továbbá: David Hiley, *Western Plainchant, a Handbook* (Oxford: Oxford University Press, 1993), 326–334. Máig alapvető monográfia a tárgykörben: Michel Huglo, *Les Tonaires, Inventaire, Analyse, Comparaison* (Paris: Société Française de Musicologie, 1971)

3. M. Huglo, „Grundlagen und Ansätze der mittelalterlichen Musiktheorie von der Spätantike bis zur ottonischen Zeit”, in *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, Geschichte der Musiktheorie, 4, hrsg. Th. Ertelt, Fr. Zamminer (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000), 76–77, 88. – A teljes tonárius két legkorábbi példánya (F-ME, 351 és D-W, Helmstedt 1050) az antifonákat az egyes zoltárvégződésekben belül liturgikus sorrendben közölte. Vö. P. Merkley, *Modal Assignment in Northern Tonaries*, *Musicological Studies*, LVI (Ottawa: The Institute of Medieval Music, 1992), 21; Huglo, *ibid.*, 84–85.

praktikus útmutató, de még inkább forrásértékű és szabályozó elméleti alapvetés lehetett.⁴ Azok a tonáriusfélék, amelyekből hiányoznak a moduszrendszer bemutatásának formális alkotóelemei (tónuselnevezések, zsoltárformulák, notáció), és amelyeknél az elgondolás csupán tipikus dallamok rövidített felsorolását eredményezte, azt sejtetik, hogy antifonák analitikus, tematikus elrendezése a tonáriusban az énekrepertoár zenei osztályozására, illetve a dallamcsaládokra nézve volt megvilágító erejű. Mindez a kottairás nélküli, szóbeli hagyományozás követelményeinek látszik megfelelni.⁵ Az, hogy a tónusok szerint összeállított éneklisták a zsoltárformulák megfelelő gyakorlati alkalmazását szabályozták és tanították volna az antifonális énekeknél (zsolozsmaantifonák, introitusok, communiók), szinte csak néhány teljes tonárius és differentia-jelölésekkel ellátott liturgikus énekeskönyv rendeltetésére adhat magyarázatot.⁶ A rezponzoriális, pszalmódia nélküli, sőt melizmatikus műfajokból (rezponzórium, graduále, alleluja, offertórium), esetleg himnuszokból, szekvenciákból és tropusokból összeállított példaanyaggal a kompilátor kétségkívül általánosságban tudta szemléltetni a nyolc tónus impozáns elméleti rendszerét.⁷

(Különböző magyarázatok és osztályozási kísérletek: Merkley versus Huglo.) Michel Huglo alapvető monográfiája, amelyben a szerző számos tonárius-forrást azonosított, és leírta a műfaj általános tulajdonságait, azt a tézist állította fel, miszerint a tonáriusok az antifonális zsoltározás gyakorlati kézikönyvei voltak. Így azok a tonáriusok, amelyek pszalmódiát nem igénylő énektételeket tartalmaztak, automatikusan a műfaj egy másik kategóriájába kerültek át. Ez történt a mindenképpen 800 elé datált Saint-Riquier tonáriussal is, a műfaj legrégebbi képviselőjével. Huglo ezt a forrást didaktikusként jellemezve kizárólagosan a teoretikusok hatáskörébe utalta.⁸ Az ún. karoling tonárius legkorábbi példányának⁹ tanulmányozása

4. Huglo, *Les Tonaires*, 12; Merkley, *Modal Assignment*, 23.

5. P. Merkley, „Tonaries and Melodic Families of Antiphons”, *JPMMS* 11 (1989), 13–24 (ide: 19.). Lásd továbbá Hartmut Möller, „Der Tonarius Bernonis. Rätsel um Gerberts Ausgabe”, in *IMS Study Group Cantus Planus, Papers Read at the Fourth Meeting, Pécs, Hungary 3-8 September 1990* (Budapest: HAS Institute for Musicology, 1992), 69–86.

6. P. Wagner, *Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde. Einführung in die gregorianischen Melodien*, III (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921), 129–137; Huglo, *Les Tonaires*, 12, 445; Hiley, *Western Plainchant*, 329; Huglo, „Grundlagen und Ansätze”, 76–77.

7. Ennek a műfajnak legfontosabb példányai a következők: 1. a Saint-Riquier tonárius (F-Pnm, lat. 13159; vö. Huglo, *Les Tonaires*, 25–29; Merkley, *Modal Assignment*, 22–24; Huglo, „Grundlagen und Ansätze”, 81–84); 2. dél-francia tonáriusok 11. századi graduálékban (F-Pnm, lat. 776 és 780; vö. Huglo, *Les Tonaires*, 140–144; Merkley, *Modal Assignment*, 32–37); 3. a 11. század első feléből származó misetonárius (F-MOf, H 159; vö. *Antiphonarium Tonale Missarum, XI^e siècle, Codex H. 159 de la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier*, Paléographie Musicale, VII (Solesmes, 1901; Bern, Frankfurt: Herbert Lang & Cie, 1972); 4. a teoretikus tonárius prototípusa Dél-Itáliából (I-MC, Q318); vö. Lance W. Brunner, „A Perspective on the Southern Italian Sequence: The Second Toney of the Manuscript Monte Cassino 318”, *Early Music History*, 1 (1981 October): 117–164. Lásd továbbá Huglo, „Grundlagen und Ansätze”, 99–101.

8. „Assigner à ces pièces un mode déterminé ne répond en fait à aucun besoin pratique, mais seulement à des fins théoriques ou didactiques. [...] elles se chantent sans psalmodie: les classer par tons ne relève donc que d'exigences de théoriciens. [...] nous ne trouvons pas dans ce manuscrit la liste de toutes les

ellenben arra indította, hogy a fennmaradt tonáriustól elkülönítse annak tökéletesen gyakorlatias arche-típusát, egy olyan tonáriust, amely csak az antifonális zsoltározással megszólaltatott énekeket tartalmazta.¹⁰ A zsolozsma rezponzóriumait eszerint az elmélet szerint csak utólag, a metzi példány másolásakor adták volna hozzá a „praktikus” tonáriushoz.¹¹

Huglo nézeteinek kritikáját Paul Merkley-nél olvashatjuk.¹² Az Huglo könyvének megjelenése után eltelt két évtized alatt a forrásokról természetesen számos új információ birtokába juthatott a kutató. Merkley a tonáriusok funkciójának kérdését egyúttal egészen más nézőpontból vizsgálta, illetve új szempontokhoz kötötte hozzá. Egyrészt perdöntőnek vélte a tonáriusok jellemzésénél a formai és terjedelmi kritériumokat: a teljességre törekvő, „nagy” tonárius – az énekkészlet és a gregorián teória valóságos monumentuma – csak az elméleti szakember műve lehet, míg a „rövid” tonáriust a gyakorló énekes szükséglete hívta életre.¹³ Másrészt Merkley a dallamok osztályozásának középkori történetét – főszerepben mindvégig a tonáriusokkal – időben négy szakaszra tagolva látta megragadhatónak. A különböző időszakokban magától értődően más-más motivációk, követelmények, célkitűzések és körülmények határozták meg a tonáriusok rendeltetését.

A két tudós különbözőképpen közelítette meg a tonárius – mint elméleti konstrukció és mint gyakorlati példatár – hagyományozásának kérdését is. Huglo arche-típusok szerinti családokba sorolta a tonáriusokat, amelyeket jóformán csak formális tényezők (cím, szöveges kommentár, felépítés és szerzőségi adatok) segítségével jellemzett. A tonárius-kéziratok viszont ezeken kívül még számos figyelmen kívül hagyott jellegzetességet hordoztak: mind fizikai megjelenésükben (gondolunk itt a legkülönbözőbb forrástípusokra és kézirat-kompilációkra), mind tartalmuk részleteiben, az énekkészlet bemutatásában.¹⁴

Legyen a tonárius teljes vagy rövid, tartalmazzon bár az antifonális zsoltározáson kívül eső énektételeket miséből vagy zsolozsmából, mindazon elemzések, amelyek a tonáriusok akár praktikus, akár elméleti célkitűzései, akár tudós skolasztikus, akár igénytelenebb befogadói mellett érveltek, nehogy véget vetettek volna a bizony-

pièces du répertoire, mais un choix d'exemples. Cette particularité pousse à placer ce tonaire dans une catégorie spéciale [...] « tonaires d'enseignement » ou tonaires didactiques.” (Huglo, *Les Tonaires*, 29.)

9. F-ME 351. Ezt a forrást dolgozta fel Walther Lipphardt nevezetes monográfiája. Vö. W. Lipphardt, *Der karolingische Tonar von Metz*, Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, 43 (Münster: Aschendorff, 1965)

10. Huglo, *Les Tonaires*, 31; Huglo, „Grundlagen und Ansätze”, 87.

11. A praktikus tonáriusnak a „tankönyvszerűvel” történő szembeállítására sarkos megfogalmazásban szerepel a Saint-Riquier tonárius bemutatása után: „[...] tonaires pratiques, à l'usage des chantres, dans lesquels sont classifiées toutes les antiennes du répertoire. Le plus ancien tonaire de cette catégorie est le « tonaire carolingien ».” (Huglo, *Les Tonaires*, 29.) Az Huglo 1971-es tonárius-monográfiája átdolgozásának tekinthető zeneelmélet-történeti fejezet („Grundlagen und Ansätze”) „C” jelzésű alfejezetéből („Die Tonare”, 76.) nem olvasható ki a korábbi állítások revíziója.

12. Merkley, *Modal Assignment*, 6–7.

13. „The large tonary from St. Arnould [Metz, 351] was written by an expert. [...] An expert could have used the large tonary [...] to teach psalm terminations and the modal system to another expert, or it could have served as an archival source for the correction of assignments in antiphoners. [...] The tonary of [St.-Riquier] would not, however, have conveyed theoretical or repertorial expertise on the user. [...] [Small tonaries] were safe for the use of practitioners whose knowledge of music (or at least of modal assignment) was incomplete [...] A small tonary was like a kind of *regula*, a reminder of the necessity of correct practice.” (Merkley, *Modal Assignment*, 23–24.) – Az érvelésben egyébként külsődleges tényezők, a könyvméret és az íráskép is szerepet kaptak. (*ibid.*, 4.)

14. Merkley, *Modal Assignment*, 6–7. Merkley monográfiája egyébként ez utóbbi hiányt volt hivatva pótolni.

talanságoknak, éppen ellenkezőleg, még jobban megerősítették a szakirodalomban a tonárius kétarcúságáról kialakult képzeteket. Sőt, magában a tonáriust illető kutatástörténetben is a műfaj e kettős jellege tükröződik. A liturgia- és zenetörténet-írás kiemelte a forráscsoport történeti jelentőségét, hiszen az – korai voltánál fogva – esetleg a legkorábbi adatokat nyújthatja egy-egy egyházi intézmény liturgikus énekanyagáról.¹⁵ Ennek tudatában dolgozta fel Walther Lipphardt a gregoriánium első nagy írásos korszakából, a 11. századnál korábbról származó tonáriusokat az antiphonálékkal, gradualékkal egyenrangú forrásként.¹⁶ A tonáriusoknak inkább a középkori zeneelméleti művek között elfoglalt helyét domborítják ki az elméletírók szövegeinek hagyományozását filológiai alaposággal vizsgáló tanulmányok.¹⁷ A tonáriusok ugyanakkor, mint a tónusok tanulmányozására irányuló karoling-kori, vagy késő-középkori elméletek közvetítői, elsőrendű fontosságúak a középkori tonalitás-elmélet megismerése szempontjából.¹⁸ Olyan anyagot kínálnak, amelynek elemzésével rá lehet világítani annak valódi belső összefüggéseire, és szert lehet tenni a repertoár hiteles korabeli recepciója nyújtotta, s ezért attól idegen szempontokat nem erőltető koncepciókra.¹⁹ A történeti áttekintések és a tonárius-csoportokat érintő részlettanulmányok pedig egyaránt arra a felismerésre vezetnek, hogy a tonáriusok léte lenyűgöző folytonosságot mutat, ami a középkori Európa zeneelméleti gondolkodására vet fényt.²⁰

15. Huglo ezt az „intuitív felismerést” Coussemakerig (1859) vezette vissza. Vö. M. Huglo, „Der Metzger karolingische Tonar: Ein Literaturbericht”, *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 11 (1966): 189–191.

16. Lipphardt, *Der karolingische Tonar*.

17. Huglo, *Les Tonaires*, 264–278.; lásd továbbá A. Rausch, *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Edition und Interpretation*, *Musica Mediaevalis Europae Occidentalis*, 5, hrsg. W. Pass (Tutzing: Schneider, 1999)

18. Lásd a kutatástörténeti visszatekintést: Huglo, *Les Tonaires*, 20. Továbbá: Huglo, „Grundlagen und Ansätze”; Chr. Meyer, „Die Tonartenlehre im Mittelalter”, in *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, *Geschichte der Musiktheorie*, 4, hrsg. Th. Ertelt, Fr. Zamminer (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000), 135–215.

19. Ilyen koncepcióként értékeli Gevaert monográfiájában a gregorián repertoár „témákra” osztását. Munkáját a prümi Reginónak tulajdonított tonárius struktúrája ihlette. F.-A. Gevaert, *La mélodie antique dans le chant de l'Église latine* (Gand: Librairie Générale de Ad. Hoste Éditeur, 1895) – Vö. Walter Howard Frere, „Introduction to the Sarum Antiphonal”, in *Antiphonale Sarisburiense, I*, ed. W. H. Frere (London: Plainsong & Mediaeval Music Society, 1901; repr. Farnborough: Gregg Press Limited, 1966), 65; P. Merkley, „Tonaries, Differentiae, Termination Formulas, and the Reception of Chant”, in *Beyond the Moon: Festschrift Luther Dittmer*, ed. B. Gillingham, P. Merkley, *Musicological Studies*, LIII (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1990), 183–194. (ide:183–184); *Idem*, „Tonaries and Melodic Families”, 19–22; *Idem*, *Modal Assignment*, 212.

20. Utalások a kétféle kiindulópont szintézisbe hozására: „They were, for centuries, the main regulatory documents of the modal system and, consequently, of the performance of antiphons.” (Merkley, *Modal Assignment*, 352); „Les auteurs qui composent par voie de centonisation ou de compilation ne se cantonnent pas dans la recherche théorique abstraite, mais maintiennent un contact incessant avec la pratique, c'est-à-dire avec le répertoire grégorien traditionnel.” (Huglo, *Les Tonaires*, 47.)

A középkori *musicus* abbéli igyekezete, hogy a gregorián énekek osztályozására áttekinthető, rendezett módszert találjon, a tonárius történetének fordulópontján abban öltött testet, hogy a legszisztematikusabban tálalt, terjedelmes tonáriusok átfogó elméletírásokhoz kapcsolódtak.²¹ A traktátusokon belül gyakorta a hangnemek példákkal történő tárgyalása nőtte ki magát rövid tonáriussal egyenértékűvé. A tonárius, mint a *modus* meghatározásának egyik formája, az ambitusra és a jellegzetes dallamfordulatokra vonatkozó tanokkal együtt alkotórészévé vált a középkor folyamán többször is változó moduselméletnek.²² A 11. századtól fokozottan formalizálódó szabálygyűjtemények – eredetileg talán a *quadrivium* tanításába való bekapcsolása kedvéért²³ – a középkor végéig (de még 1500 után is) szinte kötelezően zárultak tonáriussal vagy tonáriuselemekkel. Az *ars musicá*nak e késői, a praktikus énektanítás hasznát célzó és ezért didaktikus formába öntései – ezeken belül is leginkább a tonáriusok – segédletet nyújtottak a hangnemek azonosításához, a zsolttározáshoz és az énekelt liturgikus műfajokhoz. Ahelyett, hogy követték volna a többszólamúság korszerű elméleti kihívásait, megmaradtak a *musica planá*-nak nevezett liturgikus egyszólamúság gyakorlatias kiszolgálásánál, így újabb szinten testesítették meg az énekes gyakorlat és az elméleti háttér kölcsönhatásának mibenlétét.²⁴

(Tonárius: terminológiai kérdések.) A külföldi szakirodalomban használatban vannak a „rövidített”, illetve „rövid tonárius” terminusok. A rövidített tonárius Huglónál elsősorban azokra a tonáriusokra vonatkozik, amelyekben az énekek számát lényegesen redukálták;²⁵ másodsorban általában a 13. századnál későbbi tonárius-típusra („tonaires abrégés”),²⁶ amelynek angol nyelvű megfelelője is létezik („abridgements”).²⁷ Ugyanilyen kettős értelemben használatos a „small tonary” jelzős szerkezet.²⁸ Míg a német nyelvű szakirodalomban a

21. Az elméletírások szerzőinek egész sora Aurelianus Reomensistől kezdve felsorolva itt: Lipphardt, „Tonar”, col. 523.

22. Vö. Meyer, „Die Tonartenlehre im Mittelalter”, 144. (Aurelianus Reomensis-szel kapcsolatosan), 163–171. (a tónus meghatározásának szükséges kellékeiről), 211. (autentikus és plagális hangnemek értelmezéséről)

23. Merkley, *Modal Assignment*, 116, 132. Merkley sosem mulasztja el megjegyezni, hogy ez a quadriviumhoz kapcsolódás az elmélet előtérbe kerülésével és a gyakorlatias szempontok áttételessé válásával járt együtt. Vitatható nézet, amennyiben a tonárius-hagyomány folytonosságát hangsúlyozva a kései forrástípusra is automatikusan kiterjeszti állítását.

24. Klaus-Jürgen Sachs, „Musiktheorie”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, 6 (2., neu bearbeitete Ausgabe), hrsg. L. Finscher (Kassel: Bärenreiter, 1997), col. 1720–1724. – Más beállításban: a tonárius a késői korszak tudós specialistáinak kézikönyve, illetve archiválandó muzeális érték. Lásd Merkley, *Modal Assignment*, 172–173.

25. Huglo, *Les Tonaires*, 18, 278.

26. *Ibid.*, 259, 414. Úgy mint „tonaire réduit”: *ibid.*, 71, 258.

27. Huglo, „Tonary”, 598.

28. Hiley, *Western Plainchant*, 328; Merkley, *Modal Assignment*, 24, 121.

„Kurztonar“, mint a „Volltonar“ ellenpárja általánosan elfogadott szakszónak bizonyult,²⁹ addig az angol szóhasználat ingadozó és nem egyértelmű. A „small tonary” és a „tonary in concise form” kifejezések lettek Merkleynél Huglo kései tonáriusainak („tonaires récents”) szinonimái. A tonáriusforrások vonatkozásában itt a hangsúly áthelyeződött a mnemotechnikai eszközök jelenlétére, aminek következtében tűnt fel gyakran a „verse tonary” a „small tonary” helyettesítőjeként. Merkley tekintet nélkül a formára kiterjesztette a „Verstonar” terminus használati körét valamennyi, tanversekből („modal verse”) és rövid zenei példákából álló késő középkori rövid tonáriusra, amelyekre eszerint a „modális versek kis gyűjteménye” lenne a legpontosabb szóhasználat.³⁰ Ami a műfaj mibenlétét illeti, a „verse tonary” – versbe szedett tonárius – jelentéstartalmát szűkebbnek érezzük. Frutolfus *Breviarium de Musica*-jának közreadásában Coelestin Vivell latinul „tonarius versificatus”-ról írt.³¹ Huglo teljes természetességgel használta a terminust („tonaires versifiés”), amikor szorosán véve versbe (hexameterekbe) szedett traktátusról vagy tonáriusról esett szó.³²

Elméletírások és tonáriusok összekapcsolódásának „Tonartraktat” vagy „tonary treatise” a találó elnevezése.³³ Részletesen kommentált tonáriust illettek e névvel, illetve bőséges példaanyaggal ellátott traktátust. A korai időszakból tipikus példája e műfajnak a *Musica Enchiriadis* 10. századi einsiedelni másolata, amelyhez tonáriust fűztek.³⁴ Ennek az összetett fogalomnak – mint „traktátus-tonárius” – a jelentését a késő középkori traktátusok tonáriusfejezetére való alkalmazása nem módosítja lényegesen, mégsem vezette be eddig az idevonatkozó szakirodalom.³⁵

A tonárius rendező elvét a modusok után második szinten a differentiák adták. A *differentia* terminus maga 850 körül Aurelianus Reomensis *Musica disciplinā*-jában jelent meg először, és az énekek egy-egy alcsoportjára vonatkozott.³⁶ Ezzel a szóval illették az egész középkoron át általánosságban a zsoltártónus záróformuláját, amelyet a zsoltárrecitáció utolsó verzusaként elhangzó doxológia végső hat szótagjával (*Saeculorum amen – euouae*) szövegeztek és jelenítették meg – nemcsak a tonáriusokban,

29. Lipphardt, „Tonar”, col. 523. Huglo francia értekezése is felvonultatta, mint közismerteket, a német terminusokat: lásd Huglo, *Les Tonaires*, 71, 261. Később ugyanezek természetesen épültek be német nyelvű összefoglalásába: Huglo, „Grundlagen und Ansätze”, *passim*.

30. Vö. Merkley, „Tonaries and Melodic Families”, 13; Merkley, *Modal Assignment*, 116–130, 132, 172–173, 353–357. Ugyanez a forráscsoport („tonaires abrégés qui ressembloit davantage à un condensé des règles de la psalmodie”): Huglo, *Les Tonaires*, 413–444.

31. Coelestin Vivell, *Frutolfi Breviarium de Musica et Tonarius*, Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 188/2. (Wien: Alfred Hölder, 1919), 75–82.

32. Huglo, *Les Tonaires*, 260, 285, 433, 435 („traité en vers”).

33. Hankeln, „Tonar”, 630; Merkley, *Modal Assignment*, 118, 151.

34. Vö. Hiley, *Western Plainchant*, 328; lásd még Huglo, *Les Tonaires*, 61–63. – A *Musica Enchiriadis* másolatok kéziratának leírása itt: Hans Schmid, ed., *Musica et Scolica Enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 3 (München: Verlag der BAdW, 1981), vii.

35. Á. Papp, „«Toni chorales»: Rövid tonáriusok Magyarországon a középkor után”, *Magyar Egyházzene* 20 (2012/2013): 299–313 (ide: 299.). Vö. Huglo, *Les Tonaires*, 440.

36. Más szinonimákkal együtt. Vö. B. Stäblein, „Psalm, Lateinische Psalm-Gesang im Mittelalter”, in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 10, hrsg. Fr. Blume (Kassel: Bärenreiter, 1962), col. 1676–1690 (ide: 1681.); Huglo, *Les Tonaires*, 55, 393. Lásd továbbá: M. Bernhard, *LmL*, 8. Faszikel: *dictio – dux* (München: Verlag der BAdW, 2006), col. 979–980. (a „Differentia” címszó I.B. alfejezete).

hanem a zsolozsma énekeit közlő antifonálékban is.³⁷ Ennek a kadenciának az volt a feladata, hogy a lehető legharmonikusabb átmenetet biztosítsa a zoltározás után visszatérő antifóna incipitjéhez. A differentiakon belül alsóbb osztályozási szintet alkottak a *varietasok* vagy *variatiók*, az egyazon differentia mellett lehetséges különböző antifónakezdetek szerint.³⁸

Feltételezve, hogy éneklistáival és *Saeculorum amen*-jeivel a tonárius kezdettől fogva a moduszhoz való besorolást és az antifónához illeszkedő zoltárkadencia kijelölését tanította, magának a differentiának is a legkorábbi időktől szorosan hozzá kellett tartoznia az énekek moduszának meghatározásához. A zoltárok kadenciális formulája – a *terminatio* – valójában a pszalmódia lényegéhez tartozó mozzanat, ezért egyes kutatók hajlamosak azt az antifonális énekgyakorlat korai korszakából származtatni; régebről, mint az *Octoéchost*, vagyis a nyolc modusz és a nyolc zoltártónus formális rendszerét, s természetesen korábbról a *differentia* név megjelenésénél.³⁹ Az egyes *Saeculorum amen* változatokhoz tartozó antifónalisták arra utalnak, hogy a legkorábbi tonáriusok elsődleges célja a dallamosztályozás, az énekesek gyakorlatában összetartozónak talált dallamcsoportok érzékeltetése lehetett. Így némi absztrakcióval a *differentia* fogalma egy tónuson belül antifónaénekek egy csoportjára is vonatkoztatható.⁴⁰ Végső soron a *differentia*, akár a praxissal (a zoltárkadencia éneklésével), akár az elmélettel (az énekek klasszifikációjával) karöltve érkezett, elválaszthatatlanul összekapcsolódott a gregorián ének modális szisztémájának elméleti absztrakciójával, és különösebb specifikáció nélkül is alkalmas volt arra, hogy szabatosan utaljon e szisztémán belüli megkülönböztető jegyekre.⁴¹

Michel Huglo széleskörű tonárius-áttekintéseinek konklúziójaként a zoltár-végződés és az antifóna kezdetének összekötését a tonárius teoretikus – és nem

37. A zoltárkadencia alá az itt jelzettől eltérően a praktikus énekeskönyvekben (tehát nem a tonáriusokban!) esetenként az éneklendő zoltár incipitjét írták.

38. A már idézett lexikális szakirodalmat itt szükséges kiegészíteni a zoltározásról szóló szócikkekkel, amelyek kitérnek a *differentia* fogalomra. Thomas H. Connolly, „Psalm, § II: Latin Monophonic Psalmody”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie (London: Macmillan, 1980), vol. 15: 322–332. (ide: 324, 328–330.); J. Dyer, „Psalm, II: Lateinisch, einstimmig”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 7* (2., neu bearbeitete Ausgabe), hrsg. L. Finscher (Kassel: Bärenreiter, 1997), col. 1862–1876; T. Bailey, „Psalm, § II: Latin Monophonic Psalmody”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd edition), ed. S. Sadie, J. Tyrrell (London: Macmillan, 2001), vol. 20: 451–463. (ide: 453, 455–456.) Lásd továbbá Stäblein, „Psalm”; Huglo, *Les Tonaires*, 13, 17; Hiley, *Western Plainchant*, 58–62; Huglo, „Grundlagen und Ansätze”, 76.

39. Clyde W. Brockett, „*Saeculorum amen* and *differentia*: Practical versus Theoretical Tradition”, *Musica Disciplina* 30 (1976), 13–36; Merkley, „Tonaries and Melodic Families”, 17.

40. Kizárólagosan ilyen értelemben: Merkley, „Tonaries, Differentiae, Termination Formulas”, 184. A speciális szóhasználat a szerző koncepciójával függ össze, de korabeli elméletírások bekezdéseivel alátámasztható. Lásd fent a 36. jegyzetet.

41. Vö. *LmL*, 8. Faszikel, col. 981–982.

gyakorlatias – komponensei között nevezte meg mintegy fő helyen, középsőként.⁴² Az első elméleti tonárius-elem Huglo szerint az antifóna finálisának – egyben a hangnem alaphangjának – és a zoltártónusnak egymásra vonatkoztatása a görög tónusnevekkel, az autentikus és plagális fogalmával együtt, amely magában hordta a jellemző ambitus és a jellemző hangközviszonylatok meghatározását. Ezzel egybecsengő az a modusztan, amely 1000 körül újszerű és a középkorban messzire ható didaktikus összefoglalásokban (Pseudo-Odo: *Dialogus de Musica*; Arezzói Guido: *Micrologus*) hangoztatta a finálisnak a hangnem meghatározásában elfoglalt elsődleges szerepét.⁴³ Harmadik elméleti tonárius-elemnek Huglo a nyolc tónust modelláló nyolc dallamformulát, típusdallamot tartotta. Ez utóbbi szilárdan őrizte pozícióját a tonáriusokban egészen a késő középkorig.

A differentia-fogalom és egyben a tonárius legfontosabb ismérve, hogy az énekek tónusokon belüli alcsoportokhoz való beosztásának döntő tényezője az antifóna kezdete. A zoltártermináció és az antifónaincipit megfelelő összeillesztését érzékeltető első megszövegezéseket Prümi Reginónak (900k.) köszönhetjük.⁴⁴ Az átkötés, átmenet jelensége azonban nehezen megragadható esztétikai kategóriának tűnik.⁴⁵ Egyes teoretikusok (pl. Reichenau Berno) zenei elveken alapuló racionális rendet teremtettek.⁴⁶ Az antifóna kezdőhangjának a végződéshez való pontos hangközviszonya a régiek számára a differentiapraxis alapkérdése volt; ezt a délnémet tonáriushagyomány szövegei igazolják.⁴⁷ A késő középkori traktátusirodalom tanúsága szerint a kadenciák változatosságát az antifónák kezdőhangjaihoz igazították, azoknak a zoltár után történő ismétlése esetére.⁴⁸ Ez a formalizálás azonban a jelen kutatója számára nem könnyíti meg a differentia-gyakorlat megértését: világos, hogy egy tónuson belül több differentia létezik egyazon záróhanggal, illetve egyazon zoltárdifferentia különféle incipitű énekekkel kapcsolódhat össze. Az a megfigyelés is

42. Huglo, „Grundlagen und Ansätze”, 79–81.

43. Meyer, „Die Tonartenlehre im Mittelalter”, 163–166.

44. Lásd M. Bernhard, *Clavis Gerberti. Eine Revision von Martin Gerberts Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum (St. Blasien 1784), Teil I*, BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 7 (München: Verlag der BAdW, 1989), 37–73. (ide: 39.) Továbbá: Huglo, *Les Tonaires*, 83–85.

45. A „sima átmenet” („pulchra connectio”) híres megfogalmazását a Pseudo-Guido Aretinus-féle *De modorum formulis* traktátusból szokás idézni (Ps.-GUIDO epil.). A forráshoz lásd: M. Bernhard, „Clavis Coussemakeri”, in M. Bernhard (Hrsg.), *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, I, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 8 (München: Verlag der BAdW, 1990), 10–11. Vö. CS 2 (Paris: Durand, 1868; repr. Graz: Meyerhoff, 1908), 80. – „[...] die wichtigste und die ganze Psalmodie beherrschende Äußerung des choralischen Anpassungsgesetzes” (Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, III, 88, 129.)

46. Vö. Alexander Rausch, „Der Tonar des Bern von Reichenau und die süddeutsche Tradition”, *Musicologica Austriaca* 14/15 (1996): 157–166.

47. Például Frutolfus tonáriusa. Lásd Vivell, *Frutolfs Breviarium*, 113–183.

48. A Traditio Hollandrini tonáriusaiban. Közreadások: TIH II–VI. (Lásd a rövidítésjegyzékben.)

feloldhatatlan ellentétben áll az incipittípusok és kezdőhangok alkotta merev kategorizálással, hogy a tonáriusokból antifónák közös strukturális elemeket felmutató, „tematikus” dallamcsoportjai lennének kiszűrhetők. A zoltárterminációk redundanciája eközben ismét felveti annak valószínűségét, hogy a szisztéma igen korai időszakra, még az antifónák moduszokba sorolása előttre datálható.⁴⁹ A modusz- és differentia-kijelölés továbbá földrajzi helytől és kortól függően változó képet mutathat. A tonárius tehát, mint egy többé-kevésbé bőséges, több évszázadot átívelő énekanyag „katalógusa”, alkalmas arra, hogy zoltárdifferentia és antifóna kapcsolatát térbeli-időbeli változatosságában láttassa, feltéve, ha összehasonlító kutatás megvilágítja azt.

(Az összehasonlító kutatás nehézségei.) Ilyen újabb, szokatlan módon széles alapokra helyezett vizsgálódás bizonyította be, hogy a tonáriusok antifónacsoportjai a differentiákkal együtt páratlan változatosságot képesek felmutatni. Merkley monográfiái megmutatták, hogy elérkezett az idő Huglo immár több évtizedes forráselemzéseinek kiegészítésére.⁵⁰ A differentiák és az antifónaincipitek egymáshoz kapcsolásában feltűnő sajátosságok és esetlegességek pedig adott esetben akár szkeptikus megállapításokra is indíthatták a kutatót. Hiszen a dallamosztályozás forrásról forrásra különbözőnek mutatkozik, és érvényre juthatnak a kompilátor egyéni preferenciái. A zoltárvégződés száma egyetlen tónuson belül is ingadozik, elrendezésük, tárgyalásmódjuk pedig tonáriusról tonáriusra különböző. A késői időszakra a differentiák száma jelentősen lecsökkent. Az antifónalisták terjedelme a kezdeti időszak nagy tonáriusaiban az anyag természeténél fogva szintén jelentős különbségeket mutat tónusonként és differentiánként. Ennél azonban sokkal kirívóbb módszertani problémát vet fel a példaanyag igen nagy mértékű megcsappanása a rövid tonáriusok térhódításával, az énekanyag modális besorolása iránti érdeklődés elvesztésével.⁵¹

Merkley a karoling kori teljes tonárius négy példányának összehasonlításakor meglehetősen uniformitást tapasztalt; a dallamosztályozás történetének e második állomását így is aposztrofálta „az uniformitás stádiuma”.⁵² Merkley következő összehasonlítása során négy, lényegesen különböző teljes tonáriust vett górcső alá, s ez alkalmat adott a tonáriusok anyagközlésében felismerhető nüanszok bemutatására. A rövid tonáriusok egy csoportján végzett reprezentatív vizsgálat csekély közös készletet tudott körülhatárolni. A tonáriusforrások komparatív vizsgálata különböző „fejlődési”, történeti korszakokban egyenként zajlott, mégis lehetőséget adott hosszabb távú történeti összefüggések érzékeltetésére.⁵³

49. Már az ezredforduló szerzői panaszkodtak a sok fölösleges „divisióra”. Vö. Connolly, „Psalm”, 328; Bailey, „Psalm”, 455.

50. Paul Merkley, *Italian Tonaries*, Musicological Studies, XLVIII (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1988); *idem*, *Modal Assignment*.

51. Merkley legkésőbbi forráscsoportja a modális osztályozás utolsó állomásaként („fourth stage of modal classification”) mindenesetre egy olyan időszak tanúja, amelyet hosszantartó érdeklődés és a praktikus intenció megőrzése jellemez, kéz a kézben a tonárius és a zenei gyakorlat közti kapcsolat megteremtésével. Lásd Merkley, *Modal Assignment*, 172–188.

52. „The stage of uniformity”. *Ibid.*, 211.

53. *Ibid.*, 191–397. („Part Two”)

A differentiókat, mint a zoltározás záróformáit, illetve az egyes énektételek moduszokhoz és zoltárdifferentiókhoz rendelését a gregoriánum merőben praktikus középkori forrásaiból éppúgy megismerhette az énekes és az utókor kutatója, mint az elméleti jellegű tonáriusokból. A mise- és zsolozsma-énekeskönyvek ugyan minimálisra korlátozták, mégsem nélkülözhatték a zoltározási gyakorlatra való utalást: koronként és tájanként más-másképpen a zoltártónust és a zoltárterminációt jelölő rövidítésekkel⁵⁴ vagy pár hangnyi kottával látták el az antifonális énektételeket. Tonárius és énekeskönyv valamikori szoros kapcsolatára azok a liturgikus könyvek utalnak, amelyekhez akár leírásukkor, akár további használatuk során tonáriust (vagy más, a zoltárok intonálására vagy a tónusok azonosítására szolgáló mutatót, intonáriumot, kompendiumot) csatoltak.⁵⁵

Szembetűnő, hogy az antifonále, mint a differentia-készlet lehetséges forrása felé fordulást a kutatástörténet során elsősorban ugyanaz a kíváncsiság motiválta, amely az antifonák és zoltárvégződéses fent tárgyalt szoros kapcsolata iránt régóta megnyilvánult.⁵⁶ A kiindulópontot Peter Wagner határozta meg azzal, hogy leszögezte, a gregorián zoltárrecitáció legérdekesebb mozzanatáról van szó.⁵⁷ Bővebben e tézis úgy szólt, hogy a differentiapraxis a középkori liturgikus énekgyakorlatnak az a szelete, amely mint zenei repertoár, a liturgikus szokásrenddel és a gregoriánum többi műfajával összevethető módon regionális változatokban hagyományozódott.⁵⁸ Ebben az esetben pedig kár lenne lemondani ezek leírásáról és elemzéséről. A zenetörténetírás e száz évvel ezelőtti felismerés ellenére alig büszkélkedhet e téren eredményekkel.⁵⁹

54. A rövidítések különféle betű- és számkombinációból születtek, vö. Huglo, *Les Tonaires*, 90–122. A tonáriusbetűket tartalmazó forráscsoportok közül kiemelkednek a Bodensee vidékéről származó kódexek, melyeknek alapos szakirodalma van: vö. E. Omlin, *Die sankt-gallischen Tonarbuchstaben. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Offiziumsantiphonen in Bezug auf ihre Tonarten und Psalmkadenzen*. Veröffentlichungen der Gregor. Akademie zu Freiburg (Schweiz), 18, hrsg. K. G. Fellerer (Regensburg: Pustet, 1934)

55. Lásd Merkley, *Modal Assignment*, 27–43.

56. „Die Tonarien setzen in der Regel zu jeder Differenz einige solcher Antiphonenstücke, am leichtesten lässt sich aber der Zusammenhang von Differenz und Antiphone an einem vollständig notierten Antiphonar studieren, wie es die Handschrift Lucca ist [...]” (Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, III, 132–133.) „Indeed, to find out what tones and endings were used in a particular antiphoner it is necessary to check through each antiphon in the whole manuscript.” (Hiley, *Western Plainchant*, 61.)

57. „Das interessanteste Stück der römischen Psalmodie spielt sich am Ende der Psalmformel ab [...]” (Wagner, *ibid.*, 128.)

58. „Da aber das unmittelbare praktische Interesse am liturgischen Gesange das theoretische und gelehrte weit überstieg, so erweckte die Praxis in den verschiedenen Zentren kirchlichen Lebens auch verschiedene Lösungen einer und derselben Schwierigkeit. Wenn irgend etwas die Mannigfaltigkeit der mittelalterlichen Choralübung zu beleuchten vermag, ist es ihre Differenzenpraxis.” (Wagner, *ibid.*, 137.)

59. Az egyedüli kézzelfogható utalások arra, hogy a kérdéskört tudatosították, a zoltározásról szóló általános összefoglalások szerzőitől származnak. Ezek a következők: a differentiók kezelése tájanként változik; egy-egy itáliai tonárius-kompendium, ill. antifonále differentiaállománya különbözik a 20.

Walther Lipphardt ugyan saját munkamódszerének tanulságaként általános érvényre emelte állítását, miszerint „a tonáriusok fontos segédeszközt adnak kezünkbe a liturgikus énekeskönyvek lokalizálásához és leszármazásának megállapításához”,⁶⁰ az azonban legfeljebb csak a *cantus planus* korai korszakának kutatásában válhatott mértékadóvá.⁶¹ Ma már meggyőződéssel állíthatjuk, hogy a valódi tonáriusok és a praktikus szerkönyvek differentiakijelölései által hordozott információk – tehát a differenciák alakja, száma, előfordulási gyakorisága és antifonákhoz rendelésének módja – az ezredforduló utáni évszázadokra érvényesen is alkalmasak lehetnek egy adott egyházi központ énekgyakorlatának pontos jellemzésére.

2. Differentia-fogalmak

Az első teoretikusok tonáriusaitól a középkor végi tonáriusokig a tonalitás-elmélet kikerülhetetlen fogalma volt a *differentia*. Alapos okot szolgáltatott ahhoz teóriában gyökerező eredete,⁶² de megokolása is – a zsoltár zárlati formuláinak hozzáigazítása az antifóna kezdetéhez –, hogy a zeneelméleti traktátusok integráns részévé válják a tonáriuson belül. Ez utóbbi paradox állításnak tűnik, hiszen egy merőben praktikus eljárás kerül az elméleti témák közé, ám a tonárius 20. századi nagy monográfusai éppen így összegezték a differentia-téma jelentőségét.⁶³ A tonáriusok mellett a 11. századtól bevetté váló racionális, pontos kommentálás, amely részletezően kiterjedt az adott differentiához sorolt énekek kezdőhangjára, kezdő dallamfordulatára és esetleg ambitusára, valóban azt sugallta, hogy az énekek zsoltárvégződés szerinti rendszerezése teoretikus megközelítést kívánt.⁶⁴

A *differentia* terminus a zsoltárverzus terminációjának megnevezésére jött létre a gregorián énekhagyományban, tulajdonképpen a *saeculorum amen* formula szinonimájaként. Mivel a záróformula hagyományosan összefüggött a modusz

századi, hivatalos vatikáni kiadványokban található. Vö. Hiley, *Western Plainchant*, 58; Dyer, „Psalm”, col. 1867.

60. „Tonare sind ein wichtiges Hilfsmittel zur Lokalisierung und Filiation der liturgischen Gesangsbücher” (Lipphardt, „Tonar”, col. 525.)

61. Lipphardt, *Der karolingische Tonar*.

62. Vö. Brockett, „*Saeculorum amen*”, 28–32.

63. „Die Anpassung dieser Kadenzen an den Antiphonenbeginn war ein wichtiger Teil der mittelalterlichen Musiklehre; deshalb gibt es Tonarien seit frühester Zeit [...] als integrierenden Bestandteil in Musiktraktaten [...]” (Lipphardt, „Tonar”, col. 523); „das zweite theoretische Element” (Huglo, „Grundlagen und Ansätze”, 80.)

64. Lipphardt, „Tonar”, col. 524. – Az ideértett, kommentáló korai tonáriusok: Johannes Affligemensis tonáriusa (IOH. COTT. ton.) – J. Smits van Waesberghe, ed., *Iohannis Affligemensis: De Musica cum Tonario*, CSM 1 (Rome: American Institute of Musicology, 1950) –, a reichenauai *Libellus Tonarius* – H. Sowa, *Quellen zur Transformation der Antiphonen. Tonar- und Rhythmusstudien* (Kassel: Bärenreiter, 1935), 81–160. – és Frutolfus tonáriusa (Vivell, *Frutolfi Breviarium*).

bemutatásával és felismertetésével, ezért az elméleti hagyományban megvolt a beágyazottsága. Ezt erősítették az elméletírók szisztematizáló magyarázatai. A gyakorlati és a teoretikus szál összeszövődése a fogalom keletkezésekor leginkább a *saeculorum amen* és a *differentia* asszociációs kapcsolatainak alakulásában érhető tetten. A 9–10. század fordulójáról származó *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* „fines versuum”-ként kottázta le egy-egy tónusban a különböző zoltárkadenciákat.⁶⁵ A kadencia záróhangja ugyanakkor nem volt releváns, és egy tónusban többféle is lehetett; a *differentia*-nál tehát nem játszott szerepet a modusz alaphangja, amely rendszeren csak az antifóna finálisaként foglalt helyet. Egyazon záróhangra végződő zoltárkadenciákból több is lehetett egy tónusban. A *differentia* szó talán épp e sokféleségre utalhatott; a szó eredeti jelentése, mint különbözőség, másféleség, már a kezdetekkor, a 9. században jelen volt a tónusokkal kapcsolatos zeneelméleti gondolkodásban. Ehhez a kulcsfontosságú forrásszöveget Cassiodorus definíciója szolgáltatta:

Tonus est totius constitutionis armonice differentia et quantitas [...] (CASSIOD. inst.)⁶⁶
(A tónus a teljes harmóniai elrendezettség különbsége és mennyisége...)

A *differentia* zenei jelentéseinek tehát a késő antikvitás óta fontos eleme volt a *quantitas*, a mennyiségi különbség. Elméletírásokban, a középkori *tonus/modus* fogalmak megalapozásában betöltött szerepével a szakirodalom széleskörűen foglalkozott.⁶⁷ Tudnivaló, hogy ebből a definícióból eredt a *differentia* és az *intervallum* (vagyis hangköztávolság) közötti alkalmankénti egyenlőségtétel. A *sonus* „differenciájának” és a nyolc tónus rendszere „differenciájának” egységbe foglalását a középkori zeneelméleti hagyomány azon megszövegezéseiben véljük fölfedezni, amelyek hangokban is kifejezhető viszonyokat érzékeltetnek: megkülönböztetést autentikus és plagális dallamformulák között,⁶⁸ távolságot a tenor – mint a *differentia*

65. „Preterea pro diversitate antiphonarum, quae psalmis adiunguntur, per omnes pene octo tonorum melodias finis versuum variatur [...]” (Schmid, ed., *Musica et Scolica Enchiriadis*, 165.); Dyer, „Psalm”, col. 1866. Vö. Huglo, *Les Tonaires*, 13.

66. Cassiodorus: *Institutiones*, II, 8. Idézi Charles M. Atkinson, *The Critical Nexus. Tone-System, Mode and Notation in Early Medieval Music*, AMS Studies in Music (Oxford: University Press, 2009), 96. A gondolatmenethez használt adatokról, a téma forrásai és szakirodalma felől innen lehet tájékozódni: Brockett, „*Saeculorum amen*”, 13–15, 28–29, 35.

67. Vö. F. X. Mathias, *Der Straszburger Chronist Königshofen als Choralist. Sein Tonarius* (Graz: Verlagsbuchhandlung Styria, 1903), 57–59; Brockett, „*Saeculorum amen*”, 28–30.

68. Ilyen értelmű alapszövegek olvashatók Pseudo-Odo *Dialogus de musicá*-jában (Ps.-ODO dial.) (vö. *LmL*, 8. Faszikel, col. 982); Arezzói Guido-nál (vö. Brockett, „*Saeculorum amen*”, 30); valamint egy Guido-követő traktátusban (TRAD. Guid.; vö. *LmL*, *ibid.*, col. 976.) Szöveg helyek: Ps.-ODO dial.: GS 1, 260b; GUIDO micr.: CSM 4, 127–128.

kezdőhangja – és a finális között,⁶⁹ valamint zsolttársvers és antifóna (zsolttársformula és utána éneklendő keretvers) kapcsolódását, különös tekintettel az antifóna kezdetére.⁷⁰ Megjegyzendő, hogy egyik szóban forgó traktátusrészlet sem későbbi a 11. századnál.

Héliás Salomo⁷¹ 13. századi teoretikus *differentia* helyett a *species* terminust használta a *Saeculorum amen*-ekre: ez alatt nyilván a nyolc tónus alosztásait értette. Innen világossá válik, hogy a középkori zeneelméletben ezen a ponton tulajdonképpen a hagyományos logika alapfogalmaival operáltak: míg a *genus* az *Octoéchos* tónusait jelentette, addig a definíció módszerében azzal közvetlenül szomszédos predikátumok: a *species* és a *differentia* a tónus „fajképző különbségeinek” megragadására voltak hivatva. Az idézett elméletíró fogalomhasználatában a *differentiae* valami miatt nem lehetett megfelelője a megkülönböztető jegyeknek (különböző zsolttárskadenciák); a *differentiae* eszerint inkább mint konstitutív, fogalomalkotó jegyek összessége jöhetett számításba. Ezek pedig nem mások, mint a tónust valamilyen módon definiáló, árnyaló további jegyek: alaphang és záróhang, recitációs hang, ambitus stb.⁷² A *differentia*-fogalom e tágas – és minden kétséget kizáróan az antik filozófiából eredő – holdudvara magyarázza a későbbi tonárius-traktátusokban fellelhető részletező zenei leírásokat, annak ellenére, hogy ezeket sok évszázadnyi távolság választja el a forrásoktól.

A tonáriusokban bemutatott *differentia*-praxis, nevével összhangban, a tónus azon részleteivel foglalkozott, amelyek a rögzített paraméterektől eltértek. Könnyen belátható, hogy a tónus és a zsolttársformula „állandói”, a recitációs hang (*tenor*) és a *tonus finalis* helyett a „változók”, a zsolttársformula vége és az antifóna-ének kezdete álltak a középpontban. Ezek összeillesztésének fogalma olvasható ki Prümi Regino 900 körül keletkezett Tonáriusának és azzal összefüggésben keletkezett Epistolájának⁷³ mondataiból, amelyek a zsolttársvers legvégét (vagyis a *differentiát*) nevezik néven:

69. Brockett megfigyelését – ő Hermannus Contractust idézi („*Saeculorum amen*”, 31.) – leginkább Willehelmus Hirsaugiensis *Musica*-jával illusztrálhatjuk. Vö. *LmL*, *ibid.*, col. 975. Szöveg helyek: HERMANN. mus.: GS 2, 128b; WILLEH. HIRS.: CSM 23, 48.

70. Vö. *LmL*, 8. Faszikel, col. 979–980.

71. *Scientia artis musicae*, 1274 (ELIAS SAL.) – Régi szövegkiadás: GS 3, 16–64. – Kétnyelvű új kiadása: J. Dyer, *The Scientia artis musicae of Hélie Salomon: Teaching Music in the Late Thirteenth Century. Latin Text with English Translation and Commentary* (London, New York: Routledge, 2018)

72. J. Dyer, „Chant Theory and Philosophy in the Late Thirteenth Century”, in L. Dobszay, Á. Papp, F. Sebő (eds.), *IMS Cantus Planus. Papers Read at the Fourth Meeting Pécs, Hungary 3-8 September 1990* (Budapest: HAS Institute for Musicology, 1992), 116–117; Matthias Hochadel, „Terminologische Konzepte im Traktat des Elias Salomonis”, in M. Bernhard (Hrsg.), *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters, III* (München: VBA, 2001), 196–197, 209–210.

73. REG. PRUM és REG. PRUM. ton. Az Epistola régi szövegkiadása: GS 1, 230–247. Ennek elavult közlése helyett azonban a tudomány legfrissebb állása szerinti új közreadást érdemes forgatni: Bernhard, *Clavis*

Divisio autem dicitur differentia quae fit in versu *in novissima syllaba* ut decens et rata fiat consonantia. (REG. PRUM. ton.)⁷⁴

(A divisiót [alcsoportot] differentiának hívjuk, amely a verzus legutolsó szótagján lesz, hogy biztosítva legyen a megfelelő összhangzás.)

Divisiones etiam tonorum, id est differentias, quae *in extrema sillaba in versu* solent fieri, ut decens et conveniens fiat concinentia, sicut a maioribus nobis traditae sunt, et sicut ipsa armonicae disciplinae experientia nos instruit, distinctis ordinibus inserere curavi. (REG. PRUM.)⁷⁵

(Újrarendeztem a verzus utolsó szótagjaihoz tartozó differentiákat, hogy a csatlakozás minél simább és megfelelőbb legyen, ahogyan azt nagyjaink ránk hagyták, és ahogyan azt a harmónia tudománya megtapasztaltatta velünk.)

Reichenau Berno az 1021 után írt *Musicāban*, avagy a Tonáriushoz írt prologusában – amely nem pusztán ajánlásnak, hanem zeneelméleti ismereteket közlő előszónak készült – a differentiák alkalmazásáról szólva csupán az antifóna-kezdetek első hangját és finálistól való távolságát említette:

Differentiae vero, quae ornatus causa peritorum cantorum placito sunt inventae, a nobis ita sunt ordinatae, ut cuiusque toni differentia, si qua in ipso finali incipiat, primum locum obtineat, secunda vero proximum inferius locum, sicque inferius, quousque invenitur, progreditur. Deinde superius proximo, quo occurrit, loco iterum incipiat currere ordine suo usque dum ad quintum locum perveniat, ubi unusquisque finalis socialem suam inveniatur; quatenus ipse finalis quasi quidam dux ac princeps moderatorque in medio residens ex utraque parte sui differentiis condat legem inchoandi. (BERNO prol.)⁷⁶

(A differentiák pedig, amelyek a képzett énekesek kedvéért díszítés okából találtak föl, általunk úgy lettek elrendezve, hogy minden egyes tónus differenciája, ha magán a fináliston kezdődne, az első helyet birtokolja, a második viszont a legközelebbi alsóbb helyet, és így tovább lefelé, ameddig csak találhatik. Azután följebb a következő helyen, ahová esik, ismét elkezdjen futni a saját rendje szerint, mígnem az ötödik helyre eljut, ahol minden finális a maga társát [finalis socialem suam] megtalálja, hogy maga a finális mint valami vezér és fejedelem és szabályozó [dux ac princeps moderatorque] közepén elhelyezkedve mindkétfelől differentiákba rejtse a kezdés szabályát.⁷⁷)

Gerberti, 37–73 (a differentiaról a bevezetőben és a tónus-definíciónál: 39, 44.). Kommentárok az Epistolához: M. Bernhard, *Studien zur Epistola de armonica institutione des Regino von Prüm*, BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 5 (München, 1979), 45–46 (a differentia-témáról).

74. Lásd a tonárius hasonmás kiadását: CS 2, 1–73 (ide: 14–15.)

75. Bernhard, *Clavis Gerberti*, 39. (REG. PRUM. 1, 3.) Mindkét idézetben kiemelések tőlem.

76. Régi szövegközlésben: GS 2, 76b; új közreadásban: Rausch, *Die Musiktraktate*, 62. [10.2–4] – A szöveg értelmezései a szakirodalomban: Mathias, *Der Straszburger Chronist Königshofen*, 56–57; Hans Oesch, *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*, Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Vol. 9 (Bern: P. Haupt, 1961), 115.; Brockett, „*Saeculorum amen*”, 31.; Rausch, *Die Musiktraktate*, 138.

77. Földváry Miklós István fordítása. Ha másképp nem jeleztem, akkor a latin traktátusszövegeket saját magyar fordításomban közlöm.

Az előbbiekhez viszonyítva e megszövegezés megértéséhez az adja kezünkbe a kulcsot, ha a zoltártónus záróformuláiról a hozzájuk tartozó antifónaincipitekre helyezük át a hangsúlyt; ha észrevesszük, hogy Berno jelentésátvitellel azonosította a differentia-ival az antifónakezdeteket, és azoknak is csupán első hangját. Feltűnő, hogy differentia-szisztémájában helyet kapott a Hucbald *Harmonica institutio*-jából ismert *socialitas* fogalma, amely a finális és a kvinttel fölötte fekvő hang (affinalis, confinalis) szoros kapcsolatára vonatkozik.⁷⁸ A folytatásban Berno javaslatot tett a differentia szó kizárólagos használatára, és még élesebben rávilágított értelmére: a hangnem alaphangjától (*sonus principalis*) való eltérésre, illetve ezek jóleső változatosságára.

[...] hic diffinitionem nihil aliud quam *differentiam* intellegat, qua *initia cantus vel Seculorum amen a sono principalis toni*, sive in extensione sive in remissione sive etiam eodem loco incipiendo, suavi ac concordabili quadam differunt diversitate, quamquam nos rectius differentias quam diffinitiones dici debere arbitremur [...] (BERNO prol.)⁷⁹

(... ezt a diffinitiót [alosztást] soha másként nem értelmezhetjük, csakis differentiaként, mivel az ének kezdetei avagy a *Seculorum amen*-ek a tónus fő hangjához [záróhang, alaphang] képest akár följebb, akár lejjebb, vagy ugyanazon a helyen kezdődve sima és egyetértő különbséggel térnek el amattól [a fő hangtól, vagyis finálistól], jóllehet úgy véljük, helyesebb differentiaknak mint diffinitióknak mondanunk [ezeket]...)

Mivel ez a differentia-elmélet a megelőzőkhöz képest új elemeket mutat fel, legalább két kérdést érdemes vele kapcsolatban föltennünk. Egyrészt: vajon az antifónakezdőhangok kezelése a tonáriusban mennyiben értelmezhető gyakorlatiasnak ennek a megfogalmazásnak alapján. Másrészt: lehetséges-e kifejezetten a zoltárdifferentiák efféle újszerű rangsorba állítására vonatkozóan megnevezni Berno forrásait.⁸⁰

78. Vö. Meyer, „Die Tonartenlehre im Mittelalter”, 148.; Ch. M. Atkinson, „Das Tonsystem des Choralis im Spiegel mittelalterlicher Musiktraktate”, in *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang, Geschichte der Musiktheorie*, 4, hrsg. Th. Ertelt, Fr. Zamminer (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000), 103–133 (ide: 120.).

79. Rausch, *Die Musiktraktate*, 62 [10.7–8]. Kiemelések tőlem.

80. Ami Berno forrásait illeti, lásd: Rausch, „Der Tonar des Bern von Reichenau”, 162–164. A szerző elsősorban a tonáriusra vonatkozóan részletesen felsorakoztatja a Prümi Regino Epistolájával és Tonáriusával közös pontokat, egyúttal a külsődleges jegyekre is utal (ajánlások; *epistola* és *prologus* összekapcsolódása; műfaji rokonság). A földrajzi közelség által is erősített közös „dél-német hagyomány” léte tény. Az általánosságokon túl a Berno *Prologus* közreadásának jegyzeteiben (Rausch, *Die Musiktraktate*, 69–70.) természetesen bőségesen és pontosan elszámol a szövegátvételekkel.

1. kép: A hangok hozzárendelése a világgéphez M. Bernhard nyomán (*Studien zur Epistola, 52.*) saját kiegészítésekkel.

<i>Boethius</i>		<i>Cicero</i>			
			Terra	9	
	Proslambanomenos	A	Luna	8	} } } } tonus diatessaron diapente diapason
	Hypate hypaton	B	Mercurius	7	
	Parhypate hypaton	C	Venus	6	
	Lichanos hypaton	D	Sol	5	
Saturnus	Hypate meson	E	Mars	4	} } } } } } } } diapason
Iuppiter	Parhypate meson	F	Iuppiter	3	
Mars	Lichanos meson	G	Saturnus	2	
Sol	Mese	a	Sphaera coelestis	1	
Venus	Trite synemmenon	c			
Mercurius	Paranete synemmenon	d			
Luna	Nete synemmenon	e			

(**Scipio álma, avagy a zsolttárdifferentiák rangsora.**) Berno hierarchikus differentia-elrendezése és annak szigorúan vett megformulázása mindenképpen recepciótörténeti vizsgálódásokra indít. A fent idézett szakasz, mely az antifónák lehetséges kezdőhangjait finálistól való távolságuk szerint állította sorba, rejtjelezve Cicero *Somnium Scipionis*-ára, az abban leírt nevezetes világgép-éggép látomásra támaszkodik.⁸¹ E klasszikus szöveget a késő antikvitás (és ezáltal a középkor) számára Macrobius 400 körül keletkezett kommentárja közvetítette. Később e kommentár alapvető *quadrivium*-tananyaggá válhatott az *artes* középkori oktatási rendszerében,⁸² és kulcsszövegévé lett évszázadokon át számos területen a középkori zeneelméletnek.⁸³

A zene eredetével foglalkozó fejezetrészében Macrobius az égi szférákhoz múzskákat társított, a középpontban Kalliopéval, a „kiváló hanggal”, akit ugyanúgy jellemzett, mint Cicero a bolygórendben középpontot képező Napot („dux et princeps et moderator luminum reliquorum, mens mundi et temperatio”).⁸⁴ Macrobius hatása elsőként Prümi Regino Epistolájában mutatható ki. Regino – sorra véve Macrobius zenei témaköreit – késő antik szerzők nyomán megjelenítette a szférák rendezett mozgásából adódó harmónia kozmologikus elképzelését („szférák zenéje”), majd a hét hangfok hozzárendelését a múzskákkal is kiegészült bolygórendszerhez.⁸⁵ A Regino-féle hangrendszer finálisnak és kezdőhangoknak ugyanazt a

81. Marcus Tullius Cicero, *De re publica*, VI. könyv, 17. fejezet. Lásd Cicero filozófiai műveiből. *Somnium Scipionis. Cato maior de senectute*, Auctores Latini II., közr. Lessi Viktor (Budapest: Tankönyvkiadó Vállalat, 1967), 42–45. [IV (17)] – Az áthallásra Berno legutóbbi monográfiája, Alexander Rausch hívta fel a figyelmet: Rausch, „Der Tonar des Bern von Reichenau”, 157; Rausch, *Die Musiktraktate*, 70.

82. A Macrobius-recepció középkori történetéről általában: Albrecht Hüttig, *Macrobius im Mittelalter. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der Commentarii in Somnium Scipionis*, Freiburger Beiträge zur mittelalterlichen Geschichte, 2 (Frankfurt a. M.: P. Lang, 1990). A hozzáférhető szövegekzreadásokról és a téma igen bőséges irodalmáról az alábbi tanulmány lábjegyzeteinek segítségével lehet tájékozódni: Papp Á., „Scipio álma és a zsolttárdifferentiák rangsora”, in *Zenatudományi Dolgozatok 2008 Falvy Zoltán 80. születésnapja tiszteletére*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2008), 93–113.

83. Vö. M. Bernhard, „Überlieferung und Fortleben der antiken lateinischen Musiktheorie im Mittelalter”, in *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter, Geschichte der Musiktheorie*, 3, Fr. Zamminer (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990), 7–35 (ide: 18–19.)

84. MACROB. 2.3.1–3. („[...] vezére és fejedelme és szabályozója a többi égitestnek, a világ értelme és irányítója” – Földváry Miklós István fordítása.) – Ambrosius Theodosius Macrobius, *Commentariorum in Somnium Scipionis Liber Primus / Liber Secundus*, ed. Franciscus Eyssenhardt (Leipzig: Teubner, 1893).

85. REG. PRUM., cap. V. (Bernhard, *Clavis Gerberti*, 45–48.); cap. XVII. (*ibid.*, 69–70.)

hierarchikus szisztémáját adja ki, mint amely kivonható Reichenauai Berno differentia-rangsorolásából, ahogyan az antifónák kezdőhangjait a finálishoz való viszonyuk szerint térbeli sorrendbe állította.⁸⁶

Reichenauai Berno tonáriusában – de nincs ez másképp a korabeli énekes praxist, az énekek hangnem-meghatározását és transzpozícióit tárgyaló többi résznél sem⁸⁷ – ezen a ponton gyakorlati és elméleti jellegű részletek keveredése fedezhető fel, amely nem független a tonárius műfaj alapvető diszpozíciójától. Vizsgálódásainkból kiderült: a zoltárdifferentiák definíciójával együtt felvázolt koncepció az antikvitásból örökölt elméleti tudásanyagba ágyazódott be. Le kell számolnunk tehát – egyelőre legalábbis Berno esetében – azzal a szakirodalom bizonyos része által erőltetett hiedelemmel, hogy a zoltártónusok terminációinak és az antifónák kezdetének összehangolásában, valamint a zoltárdifferentiák rangsorolásában tisztán az elmélettől független, jól bejáratott énekgyakorlat megnyilvánulását lássuk. A harmóniatan, a hangrendszer és a tónusfogalmak mellett alsóbb szinten, a nyolc tónuson belüli alosztásokban is hatottak a nagyszerű késő antik közvetítések (elsősorban Boëthius) révén a 9–10. század zenei alapvetéseibe átemelt elméleti, racionalizáló, szabályozó elemek. A differentia koncepciója az ezredfordulóhoz érve önmagában is híven tükrözte azokat az erőfeszítéseket, amelyeket a karoling reneszánsz óta tettek a zeneelméletet írók a késő antik elmélet és a keresztény énekrepertoár egységben szemléltetésére. A Berno Prologusából megismert megszövegezés váratlanul rávilágít egyik homályba vesző mozzanatára annak a folyamatnak, amelynek során a késő antikvitás *musica* diszciplínája felvétellett a *cantus* gyakorlata mellé. Ennek kultúrtörténeti összefüggései sokrétűek: helyet követelt magának a zenei írásbeliség; időszerűvé vált gyakorlat és teória kategorikus szétválasztása a tanításban; a zene az *ars*-ok, egyetemi tudományok sorába emelkedett, s ezzel egyidejűleg a teóriát, mint hozzáadást el kellett fogadtatni a gyakorló *musicus*-szal, az ókori örökséget pedig összebékíteni a kereszténnyel.⁸⁸

86. Bernhard, *Studien zur Epistola*, 51–52, 64.

87. Mindezekről szólva nevezte mongráfusa „nyíltan gyakorlatiasnak” Bernót. Oesch, *Berno und Hermann von Reichenau*, 114–116.

88. A témához szerteágazó irodalmat lehetne idézni. Vö. Susan Boynton, „The Sources and Significance of the Orpheus Myth in *Musica Enchiridias* and Regino of Prüm’s *Epistola de harmonica institutione*”, *Early Music History* 18 (1999 October): 47–74.

3. *Musica* és *Cantus*. A régi differentia-elmélet továbbélése

Az antikvitás felé irányuló recepció mellett érdemes a Berno-féle differentia-elmélet másik irányú recepciójára fordítani figyelmünket. Hogy Berno általában jelentős hatást gyakorolt a zeneelméletíró utódokra, sőt, iskolát teremtett tonáriusával, az a szakirodalom régi-új tézise. Számos adattal támasztható alá immár, hogy évszázadokon átnyúlóan említették nevét, és szövegrészeket vettek át tőle.⁸⁹

Az 1100 körül aktív szerzők közül elsőként hangsúlyosan a Bamberg melletti Michelsberg apátját, Frutolfust szokás megnevezni, mint Berno követőjét, tekintettel nagy tonárius-kompilációikban feltűnő szerkezeti azonosságra: az alfabetikus rendre és a differentiákon belüli alosztásokra a zsolozsma-antifónák felsorolásánál. Bizonyított tény nemcsak tonáriusuk felépítésének párhuzamossága, de tonárius-kommentárjaik rokonsága is, azzal együtt, hogy számos apró különbséget lehet fölfedezni kettejük megközelítésmódja között. Pontos átvételek mellett – mint például a *tonus peregrinus* végződés leírása – jellemzőek Frutolfus erősen részletező-magyarázó szövegei és bizonyos antifóna-differentia kijelöléseken végrehajtott revíziója. Berno és Frutolfus tonáriusában ugyanakkor az antifónák csoportosítása egymással egybecsengő módon alapszik az énekek iníciúmán, a kezdőhangnál valamivel hosszabb dallamfordulaton.⁹⁰

Iohannes Affligemensis (Cotto) volt a másik elméletíró Berno közelében, aki elődje tanait befogadta, alkalmazta. Tonáriusában⁹¹ is számtalanszor hivatkozott rá, holott nyilvánvalóan más intenciókkal közeledett a műfajhoz. Ez könnyen lemérhető azon, hogy Iohannes a zenei példák nagy részéről lemondott a magyarázatokkal ellátott rövid tonárius formába öntése érdekében.⁹²

89. Mathias, *Der Straszburger Chronist Königshofen*, 60, 78, 81; Oesch, *Berno und Hermann von Reichenau*, 116; Huglo, *Les Tonaires*, 203, 264, 290; Rausch, *Die Musiktraktate*, 141–158; *Idem*, „Bern von Reichenau und sein Einfluss auf die Musiktheorie”, in *Mittelalterliche Musiktheorie in Zentraleuropa*, hrsg. W. Pass, A. Rausch, *Musica Mediaevalis Europae Occidentalis*, 4, hrsg. W. Pass (Tutzing: Schneider, 1998), 133–150.

90. Vö. Huglo, *Les Tonaires*, 283–285; Merkley, *Modal Assignment*, 119–121; Rausch, „Bern von Reichenau und sein Einfluss”, 134–135; R. Maloy (intr.), *München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b: The Tonary of Frutolf of Michelsberg fff. 34-73v*, *Publications of Mediaeval Musical Manuscripts*, 32 (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 2006), 3–15. – A két tonárius közös pontja továbbá a hangnemek jellemzése, görög nevekkkel és latin betűkkel történő beazonosítása, és az, hogy az antifóna végleges besorolását a *cantorra* hagyja.

91. IOH. COTT. ton. A legfrissebb bibliográfiákban (lásd fent a 68. lábjegyzetben: Bernhard, *Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi*) Iohannes dictus Cotto (sive Affligemensis-ként szerepel a neve. – A *De Musica cum Tonario* traktátus attribúálásához: Huglo, *Les Tonaires*, 299–301; Claude V. Palisca, ed., *Hucbald, Guido and John on Music: Three Medieval Treatises*, transl. Warren Babb (New Haven; London: Yale University Press, 1978), 91–94. – A tonárius-rész kritikai kiadásban: Smits van Waesberghe, ed., *Iohannis Affligemensis*, 163–200.

92. A Berno–Affligemensis (Cotto) tonáriusösszehasonlítás és az Affligemensis-féle differentia-beosztás sémáját lásd Mathias, *Der Straszburger Chronist Königshofen*, 60–66; Rausch, „Bern von Reichenau und sein Einfluss”, 136–138.

Nem cél itt egyelőre Berno tonáriusának a délnémet hagyományon belüli szerepét vizsgálni, nevezetesen azt, hogy az antifónák tónusokba és differentiák mellé sorolása más, korabeli délnémet forrásokban – pl. a Sankt Gallen-i tonáriusok forráscsoportjában – mennyiben felel meg a Bernóéénak.⁹³ A recepció-vizsgálat pedig még minden bizonnyal eredményekkel kecsegtet, ha számításba vesszük, már eddig is hány olyan teoretikus forrásra derült fény, amelyben Berno nevét mint autoritását citálták.⁹⁴ A szövegmásolatok és újrafelhasználás bemutatása helyett tehát most az elméleti tanítás továbbörökítésére helyeződik a hangsúly. Azt a tézist kívánom a következőkben igazolni, miszerint a Reichenau-i Berno által javasolt rendszer a zoltárdifferentiák felsorolásában valóban rányomta bélyegét az utána következő tonárius-összefoglalásokra a sok tekintetben meglehetősen merev és konzervatív germán hagyományon belül, Európa keleti felén egészen a középkor utánig. Ehhez olyan perspektívát választottam, ahonnan nézve átmenetileg takarásba kerülnek az énekrepertoár időbeli-térbeli változásaira s azok tonáriusbeli megjelenésére vonatkozó, nem kevésbé izgalmas megfigyelések, viszont előtérbe kerülnek azok, amelyek magát az elméleti szisztémát, a tanítás vázát érintik.

Frutolfus és Johannes Affligemensis tonáriusa is a tónus első differentiájához olyan antifónákat rendelt hozzá, amelyek a tónus finálisával megegyező hangon kezdődnek. A differentiák közül egyúttal kiemelték ezt az elsőt, a *principalis* szó használatával utalva a finális Berno által hangoztatott „fő”-ségére, elsőségére. *Principalis*-on itt jellemzően még az antifóna kezdőhangját értették, amely terminus azután áttolódott a megfelelő zoltárvégződésre (*Saeculorum amen*).

Authentus protus [...] Principales autem ejus antiphonae ab ipsa finali chorda sua, scilicet ·D· ordiuntur [...] (FRUT. ton.)⁹⁵

(Első tónus ... Ennek antifóna-fője a záróhangjáról, vagyis D-ről rendeltetnek...)

Septimi toni principale saeculorum amen regit antiphonas in principio [...] (IOH. COTTO ton.)⁹⁶

(A hetedik tónus fő *saeculorum amen*-je azokat az antifónákat rendezi, melyeknek kezdete...)

93. A kérdéssel egyrészt Hartmut Möller foglalkozott érintőlegesen, vö. Möller, „Der Tonarius Bernonis”, 79, 85. Szerinte nem tartható az a nézet, hogy Bernóból nőtt volna ki az összes későbbi tonárius a német nyelvterületen. Másrészt Rausch monográfiájában összehasonlító táblázatot közölt a Bernónál előforduló zsolozsmaantifónák tónusbesorolásairól az időben és földrajzilag hozzá közel álló teljes tonáriusokból. Rausch, *Die Musiktraktate*, 159–187.

94. Vö. Rausch, „Bern von Reichenau und sein Einfluss”, 139–150.

95. Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 113.

96. Smits van Waesberghe, ed., *Iohannis Affligemensis*, 189.

Mint fent már szó volt róla, e korai teoretikus tonáriusok karakterisztikuma a differentiánként pontos kommentálás. Bernóhoz igen hasonlóan Frutolfus is rendszerint leírta a differentia utolsó szótagjára eső dallammozdulatot és annak távolságát az antifóna kezdőhangjától (amelyet görögül és latin betűkkel is megadott). Johannes Affligemensis szintén úgy járt el, mint Berno: gondosan megnevezte az antifóna kezdőhangját görögül, sőt, ezen fölül szavakba öntötte az incipit folytatását. Mindkét említett tonáriusban nyomon követhető továbbá a kompilátor törekvése, hogy a zsoltvégzördések és hozzájuk tartozó antifónaincipitek beosztásánál a finálishoz kötődő dallamkezdetek felől haladjon a távolabbiak felé, egészen úgy, ahogyan azt Berno látványos szisztémájában felvázolta. Felbukkanhatnak esetenként az örökölt, változtathatalan sémából kilógó, más kezdőhangú antifóna-énekek, a rendszert mégsem borítják fel.

A 11. századtól egyre formálisabb szabálygyűjteményekké váltak a leggyakrabban traktátusok valamely fejezeteként lejegyzett tonáriusok vagy tonáriuselemek. A fennmaradt számos forrás keletkezését, másolását, használatát tekintve e tonáriusműfaj a középkor végén, a 15. században élte virágkorát Közép-Európára koncentrálódva; meglehetősen nagy időbeli távolságra tehát az ezredforduló mintaadó tonáriusaitól. Ezek a tónusfejezetek formailag és nyelvezetükben – a tónusról tónusra megegyező tematika miatt fokozottan – sztereotíp formulákból építkeztek, és újraalkalmazták a Bernónál, Frutolfusnál és Affligemensisnél kikristályosodott régi terminológiát, osztályozást és kommentálási módot.⁹⁷ Ahhoz, hogy érzékeltessük e némiképp anakronisztikus tonáriusműfaj hozzájárulását a középkori differentia-praxis elméletéről nyert képünkhöz, elegendő néhány jellegzetes szövegrészletet szemügyre vennünk.

E tonárius-értekezések az ezredfordulónál is korábbra eresztették le gyökereiket, amikor a zsolttározás alapvető, elidegeníthetetlen változó elemeként nevezték meg mintegy praktikus szemszögből a zsolttár záradékát (*finalis differentia*) és a dallamincipitet (*principia troporum*), szembeállítva az állandó elemekkel (*principium euouae* és *finis troporum*). Ezzel a szabályszerűséggel vélték ábrázolhatónak a zsolttár és antifóna összetartozását, a differentiák dallamkezdethez való illeszkedését:

97. Johannes Affligemensisnek a későbbi Hollandrinus-tradícióra gyakorolt hatásáról a tónustan megszövegezésén belül lásd M. Bernhard, E. Witkowska-Zaremba, *Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus*, TIH I, BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 19 (München: Verlag der BAdW, 2010), 100–102.

Sed quia quilibet tonus habet *plura principia* et ex diversis principiis tonorum seu troporum cantuum videntur causari *diverse differentie evovae*, quod potest patere perspicue intuenti, quia sicut principium evovae pro quolibet tono est unicum, sic finis troporum seu cantuum pro quolibet est unicus, et sicut *finalis differentia pro quolibet tono est diversa*, sic *principium cantuum pro quolibet tono est diversum*. (TRAD. Holl. V 4, 32-33)⁹⁸

(Akármelyik tónusnak többféle kezdete van, és a különböző tónus- vagy dallamkezdetek, úgy látszik, különböző evovae differentiókra adnak alapot, ami nyilvánvalónak látszik, hogy tekintetbe veendő, ahogy valamely tónusban az evovae kezdete egyetlen, úgy valamely dallam vagy ének vége is egyetlen, és ahogy valamely tónusban a végső differentia többféle, úgy az ének kezdete is az egyes tónusokon belül különböző.)

A tonárius- és traktátusírók a zsolnárdifferentiák régen rögzült elvi rangsorolásához tartották magukat, amennyiben minden olyan tónusnál, ahol azt a gyakorlat megengedte (ez főképpen a 1., 3., 4., 7., 8. tónus), fő helyre helyeztek egy *capitalis* vagy *principalis* végződést (*evovae*-t) a finálison, a tónus alaphangján kezdődő antifónák számára, és a többi differentiát csak ezután számozták az elsőtől kezdve.

[...] primum autem et *principale Euovae* sive *capitale* primi toni in cantu gregoriano tali forma modulatur [...] Deinde notandum est quod primus tonus more secularium *quinque habet differentias*, ut dictum est, quarum *prima* sic congoscitur [...] (TRAD. Holl. V 4, 192, 206)⁹⁹

(Az első, és pedig legelső, legfőbb *Euovae*-ja az első tónusnak a gregorián énekben ilyen formájú dallam ... Azután megjegyzendő, hogy az első tónusnak a világiak szerint öt differentiája van, ahogy mondtuk, melyek közül az első erről ismerzik meg ...)

A fődifferentia szóval magyarított jelzős szerkezet: a „*capitale Euovae*”, a „*differentia capitalis*”, illetve a „*tonus capitalis*” valószínűleg a délnémet tonárius-hagyomány sajátja egészen az 1500-as évekig, a nyomtatott tankönyvek koráig ívelően. Traktátus-tonáriusok bizonyos jól körülhatárolható körén – nevezetesen a Traditio Hollandrini forrásain – kívül, melyből a fenti idézetek is származtak, 1500 előtt alig mutatható ki máshonnan. A kutatók ezért okkal tartják a Traditio Hollandrini körébe tartozó traktátusok tónustana egyik állandó elemének, ún. *locus auxiliaris*nak, tekintve, hogy valamennyi olyan zeneelméleti értekezésben szerepel, amelyben Hollandrinus neve egyébként említésre kerül, és nyilvánvalóan része a Hollandrinus-tanítást továbbfejlesztő szövegeknek.¹⁰⁰ Ezen a körön kívül a *differentia / tonus capitalis* (vagy: *capitale Euovae*) fogalma megjelenik a 15. században Hugo Spechtshart von Reutlingen

98. TIH III, 89–90. (Kiemelés tőlem.) Párhuzamos traktátusszöveg: LZ 4, 36-37. (TIH VI, 366.)

99. TIH III, 108–110. Párhuzamos traktátusszöveg: TH II 4, 80. (TIH II, 235.)

100. A kritikai kiadásban 5a-ként azonosított állandó jelző egyformán részét képezi a tradíció mindkét szövegcsoportjának – az ún. *Hollandrinus vetus*nak és *novus*nak –, ennél fogva nevezhetjük közös, „*communis*” lokuszknak. Vö. Bernhard és Witkowska-Zaremba, *Die Lehrtradition*, TIH I, 52, 65–66, 70–71.

14. századi, de 1488-ban kinyomtatott verses traktátusának tonáriusában,¹⁰¹ Johannes de Olomons 1411 és 1443 között keletkezett *Palma choralis*-ában¹⁰² és Michael Keinspeck *Lilium musicae*-jában.¹⁰³ A 14. századi Könighshofen-tonárius Johannes Affligemensishez hasonlóan a „pincipalis” szót használja,¹⁰⁴ amint ugyanígy a finálissal kezdődő antifónákat felvevő „fő” *Saeculorum amen* értelmében szerepel Udalscalcus *Registrum tonorum*-jában (12. század) és később, a differentiák hierarchiájában első helyen álló zoltárvégződésre érve a Conradus de Zabernia *Novellus musicae artis tractatus*-ához fűzött marginálián belül (15. század) – tehát egymástól látszólag távol eső zeneelméleti szövegekben.

Nam quia in singulis tonis omnium differentiarum antiphonias uno finali necesse est terminari, illaque chorda in singulis tonis inter ceteras optinet principatum, que terminat cantum, congruum valde videtur, ut illud etiam Saeculorum amen principale sit, cuius antiphonias finalis chorda et inchoat et terminat. (UDALSC.)¹⁰⁵

(Mivel ugyanis egy-egy tónusban minden differentia antifónáinak egy finálison szükséges befejeződniük, és ugyanezt a hangot, amely az ének záróhangja, illeti meg tónusonként az elsőség; az egybeesés nagyon is látszik, hogy az a *Saeculorum amen* lesz pedig a fő [*principale*], amelynek antifónái a finálison kezdődnek és végződnek.)

Consequenter notandum, quod quilibet tonus habet unum principale, scilicet Saeculorum amen, et aliquot differentias, quidam tamen plures, alii pauciores praeter secundum tonum, qui nullam differentiam habet secundum plerosque. Principalia autem omnium octo tonorum superius in notis sunt tradita. (CONR. ZAB. tract. BH 1-2)¹⁰⁶

(Ennek következtében megjegyzendő, hogy valamely tónusnak egy fője, vagyis *Saeculorum amen*-je van, és néhány differentiája, néha pedig több, másutt kevesebb: a második tónusnál, amely egyetlen differentiát sem birtokol sokak szerint. Mind a nyolc tónusnak a fői pedig a fenti kottákban vannak közölve.)

Az 1500 után keletkezett és kinyomtatott értekezések között is akad jó néhány, amely továbbvitte a Hollandrinus-tradícióból megismert, a fődifferentiára vonatkozó,

101. K.-W. Gümpel, *Hugo Spechtshart von Reutlingen – Flores musicae (1332/42)*, Abhandlungen, Akademie Mainz, 1958/3 (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1958), 159–167 (a tonárius-rész hasonmása a korabeli nyomtatványból).

102. A. Seay, ed., *Johannes de Olomons: Palma choralis (1409)*, Colorado College Music Press, Critical Texts, 6 (Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1977), 44 (és a további oldalakon mind a nyolc tónusnál).

103. W. Ammel, *Michael Keinspeck und sein Musiktraktat „Lilium musicae planae”, Basel 1496*, Marburger Beiträge zur Musikforschung, 5 (Marburg: Görich und Weierhäuser, 1970), 111–129.

104. Lásd Smits van Waesberghe, ed., *Iohannis Affligemensis; Mathias, Der Straszburger Chronist Könighshofen*.

105. Ph. Jaffé szövegekzreadásának részletét a Thesaurus Musicarum Latinarum adatbázisából vettem: <http://boethius.music.indiana.edu/tml/12th/ODAREG> (utolsó lekérdezés: 2019. január 31.) A 19. századi átírásban nyilvánvaló betűhibák észlelhetők, de azokon nem változtattam, mivel kéziratos forrásába nem volt betekintésem.

106. Vö. K.-W. Gümpel, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Abhandlungen, Akademie Mainz, 1956/4. (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1956), 229.

állandósult szövegformulát: így Prassberg, Wollick, Ornitoparchus és Felsztyn munkái.¹⁰⁷

Némi megszorítással érvényes lehet az a tézis, hogy a vizsgált tonárius-struktúrák a kezdőhangok kötött sorának mintázatát évszázadokon átívelve visszatükrözték. Ez igen markánsan megmutatkozik az 1. tónusban; más tónusokat vizsgálva tapasztalni jeleit a rangsor radikális felfordításának, de kompromisszumokkal való megőrzésének is. (Erre vonatkozó adalékokkal a dolgozat egy későbbi fejezete szolgál.) A kezdőhangok finálistól való távolsága segítségével kialakított szisztémát mindössze kis különbséggel többnyire azok a tonáriusok is végigviszik, amelyek nem a zoltárvégződés, hanem kezdőhangok szerint mutatják be a jól ismert incipit-zoltárvégződés kapcsolódást, mint ahogyan például a TRAD. Holl. III-as traktátus, amely a hangokat a legmélyebbtől a magasabbak felé veszi sorra.¹⁰⁸ (Lásd az 1. táblázatot.) Világosan látszik a szándék a *principalis / capitalis* differentiát megnevező értekezésekben, hogy a zoltárvégződéseket a Bernótól megismert impozáns rangsor alapján állítsák sorba; a kapcsolódó incipitek, illetve kezdőhangok közül a finális után az alsó szekundja (C) következik, és csak azután a finális fölötti hangok (F, a). E szabályszerűség évszázadokon át érvényes kodifikációja annál figyelemre méltóbb, hogy tudjuk, Johannes Affligemensis (Cotto) tonáriusában a fődifferentiának még korántsem volt olyan stabilan rögzült az alakja, mint amennyire a Hollandrinus-szövegekben az már természetesnek számított.¹⁰⁹

1. táblázat: Differentiák (kezdőhangok) sorrendje a korai és késői tonáriusokban.

IOH. COTT. ton. (1100 körül)		TRAD. Holl. II, V, LAD. ZALK. (15/2. század)		TRAD. Holl. III
Diff. princ.	D / F, G	Diff. cap.	D / F	A, C
Diff. 1ma	D	Diff. 1ma	A, C	D
Diff. 2da	C	Diff. 2da	D, G	D
Diff. 3ia	F	Diff. 3ia	F	F
Diff. 4ta	F	Diff. 4ta	F	F
Diff. 5ta	F	Diff. 5ta	F, a	a
Diff. 6ta	a	-	-	-

A fődifferentia mellett álló olyan kezdőhang, amely eltér a tónus finálisától (itt 1. tónusban az F vagy a G) – másképpen: oda nem illő dallamcsoport az első, fő helyen

107. Bernhard és Witkowska-Zaremba, *Die Lehrtradition*, TIH I, 139–140. (A disszertáció készítésekor kevés kivétellel majdnem minden traktátust magam is megvizsgáltam az idézett listából.) – B. Prassberg, *Clarissima planae atque choralis musicae interpretatio*, 1501; N. Wollick, *Opus aureum*, 1501; A. Ornitoparchus, *Musice active micrologus*, 1519; S. Felsztyn, *Opusculum musicae compilatum noviter*, 1517.

108. A nem rangsoroló tonáriusoknak a dolgozatban alább külön fejezetrészt szentelek.

109. Smits van Waesberghe, ed., *Iohannis Affligemensis*, 163–164.

lévő differentiához kapcsolva –, tulajdonképpen idegen testként hat a vázolt rendszerben. Ennek a differentia-dallamokat érintő történeti okai vannak, melyekről később lesz szó. Tény ugyanakkor: ahol nem tudott érvényesülni az elv, miszerint a *principalis* végződéshez a tónus finálisán kezdődő antifonákat rendelik hozzá – vagyis szembe mentek az elvárt beosztással –, a leíró nyilvánvaló jelét adta, hogy tudatában volt a szokástól való eltérésnek:

[...] quidam musici tenent predictam differentiam pro tono capitali, et ratio eorum est ista, quod quandocumque aliquis cantus incipitur in suo finali in vera [positione], tunc tonus capitalis est assignandus. Verbi gracia: quando enim aliquis cantus primi toni incipitur in suo finali proprio et principali, scilicet in ·D·solre, tunc tonus capitalis est assignandus; sic etiam de 3^o tono. Quando enim aliquis cantus tercii toni incipitur in ·E·gravi, tunc tonus capitalis est assignandus. Sic simili modo dicendum est de 4^o, quinto et sexto tono. (TRAD. Holl. II 4, 167-171)¹¹⁰

(Egyes zenészek az előbb mondott differentiát nevezik tonus capitalisnak. És az az okuk rá, hogy amikor valamely ének a záróhangjának valóságos helyén kezdődik, akkor a *tonus capitalis* a kijelölendő, például amikor ugyanis valamely 1. tónusú ének a saját és eredeti finálisán kezdődik, vagyis *D*-n, akkor a *tonus capitalis* a kijelölendő. És ugyanígy a 3. tónusban, amikor valamely 3. tónusú ének *E*-n kezdődik, akkor a *tonus capitalis* a kijelölendő, és így a hasonló módon elmondható a 4., 5., 6. tónusról.)

Az idézett tonáriusrészletben az író azokra a szokatlan, regionális variánsnak beillő antifónaincipientekre hívta fel a figyelmet, amelyek a 3. tónus fődifferentiához tartozó, szokványos *E* kezdőhangját *F*-re cserélték. A gyakorlati szempontok figyelembe vételére – ilyennek számít a helyi úzushoz tartozó dallamvariáns beemelése a példaanyagba – csakis az utal, hogy az elméleti szisztémát és a megkövesedett tárgyalásmódot átmenetileg tudatosan megtörik. A szövegezés egyébként ragaszkodott a modulokhoz, a régről átvett, rögzített elemekhez, a zsoltározás minden elemével való rendezett elszámoláshoz. Ezért nem kis részben a fent ismertetett, Berno sugallta neoplatonikus indíttatású szemlélet töretlen fenntartása lehetett a felelős. A szöveghagyomány mély megalapozottsága mellett a konzerválás irányába ható döntő tényező a teória hierarchiában elfoglalt uralkodó helyzetében keresendő. A *musica* elméleti tudománya csak színleg fogódzkodott össze a *cantus* nem feltétlenül megbecsült gyakorlatával. A praxis sokszínűsége és ennek beszivárgása a traktátus-tonáriusokba, a különféle lokális megoldásokra való – akár csak nüansznyi – teoretikus

110. TIH II, 248–249. Párhuzamos traktátusszöveg: TH V 4, 307-311. (TIH III, 127–128.)

reflektálás csupán átértelmezte az énekes gyakorlat és az elméleti háttér kölcsönhatását, de a fennálló viszonyt nem változtatta meg.¹¹¹

4. Tonárius az antifonáléból

Tonárius és antifonále kapcsolata, ill. egyiknek a másik felhasználásával történő rekonstruálása, mint lehetőség, különös élességgel vetődött fel a tonárius kutatástörténetének egyik korábbi, már említett szakaszában. Walther Lipphardt a zsolozsmaantifonákat és miseénekeket egyaránt tartalmazó teljes tonáriust alkalmasnak tartotta arra, hogy belőle az *antiphonale officii*, valamint az *antiphonale missarum* felépítésére következtessen.¹¹² Milyen tanulságokkal jár, vajon van-e egyáltalán létjogosultsága e módszer megfordításának: rekonstruálható-e az antifonáléból a tonárius? Összevethető-e a zsolozsmáskönyvek differentia-készletének kigyűjtésével létrehozott tonárius a valódi tonáriusokkal?

Amikor Peter Wagner majdnem száz évvel ezelőtt a kutatás jövőben teljesítendő, dicséretes vállalkozásául tűzte ki a zoltárdifferentiák ezeréves történetének megírását, megelégedett azzal, hogy a differentiapraxist a vonalrendszeres kottairás korából reprezentatív módon a gregoriánium három központjából egy-egy forrással mutassa be.¹¹³ Itáliai forrásként – meglepő módon – antifonálét használt, míg a francia és a német régiót tonáriusok képviselték; anélkül azonban, hogy erre külön felhívta volna a figyelmet.¹¹⁴ Mivel az idézett dokumentumok nagyjából egyidősek, és Wagner az

111. Klaus-Jürgen Sachs fogalmazott úgy, hogy antik örökségnek számított a zenei jelenségek visszavezetése az alkotóelemekre, illetve azok összességére (*elementa musicae*). Az *ars musica* tanítása a középkorban tehát egy tiszteletreméltóan régi gondolkodásmódnak a zene szakterületére való alkalmazása volt és maradt. Lásd K.-J. Sachs, „Musikalische Elementarlehre im Mittelalter”, in *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter*, Geschichte der Musiktheorie, 3, Fr. Zamminer (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990), 107–108, 115–116; továbbá: A. Riethmüller, „Probleme der spekulativen Musiktheorie im Mittelalter”, *ibid.*, 169–171; Sachs, „Musiktheorie”, col. 1722.

112. „[...] so lässt sich aus dem Metzger Tonar das Antiphonale missarum et officii der Metzger Kirche vor 870 ziemlich getreu rekonstruieren, aus Reginos Tonar dasjenige für die Trierer Kirche vor 900.” (Lipphardt, „Tonar”, col. 524.) Vö. továbbá: Lipphardt, *Der karolingische Tonar*, 106–114.

113. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, III, 131–137. (Kottapéldák A-B-C oszlopban.)

114. A Wagner által felhasznált források: I-Lc, Cod. 601: Antiphonale, 12. század; F-Pn, nouv. acquis. 1235: Tonarius, Hymnarium, Troparium etc., Nevers, 12. század – vö. *Le Graduel Romain. Édition critique [...] II: Les Sources* (Solesmes: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, [1957]), 111; Huglo, *Les Tonaires*, 323. – és D-Mbs, Clm 14965a: traktátus és tonárius, Bamberg (?) 12. század első fele – vö. P. Wagner, *Neumenkunde. Paläographie des liturgischen Gesanges [...] Einführung in die gregorianischen Melodien, Zweiter Teil* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912²), 330; Huglo, *Les Tonaires*, 253–254. – A müncheni Bayerische Staatsbibliothek e zeneelméleti kéziratának provenienciájához lásd a katalógusokat: E. Klemm, *Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, 1: Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg (Lixtband)* (Wiesbaden: Reichert, 1980), Kat. Nr. 15–16; RISM B/III/3, 124–126; B/III/6, 339. Továbbá: D. Hiley, „Die Gesänge mit Intervallnotation im Clm 14965a (Bamberg?, 12. Jahrhundert, später St. Emmeram Regensburg)”, in *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, ed. R. Kleinertz, Chr. Flamm, W. Frobenius (Hildesheim: Georg Olms, 2010), 82–83.

antifónaincipiteket figyelmen kívül hagyva csak magukat a differentiákat vetette össze, a különböző jellegű források egymás mellé állítása nem jelentett különösebb nehézséget. Wagner azért vehette első (A jelű) példasorát liturgikus forrásból, a luccai, 601-es jelzetű, 12. századi monasztikus antifonáléból, mert e kódex közreadói 1906-ban már létrehozták az antifonále tonárius-szerű kivonatát.¹¹⁵

A *Paléographie Musicale* 20. század eleji, solesmes-i bencések által gondozott kötetei közül a Lucca Cod. 601-es és a Worcester F. 160-as¹¹⁶ kódexek faksimile-reprodukciói mellett az antifonálék anyagából összeállított ún. „Tonale” is megjelent. A IX. kötetben e cím alatt kottás incipitekből álló antifóna-listák találhatók, és a Lucca 601 antifónáival párhuzamosan a Toledo 48.14-es jelzetű 12. századi kamalduli breviárium notatum¹¹⁷ antifónáinak sora fut tónusonként és azon belül differentiánként csoportosítva, de a kódex liturgikus sorrendjében. A *Paléographie Musicale* XII. kötetében a közreadók a worcester-i, szintén monasztikus antifonále antifónaincipitjeit a differentiák alatt alfabetikus rendben sorolták fel kotta nélkül. Ez utóbbi közlésben tehát kottával csak a zsoltárdifferentiák szerepelnek, de a közlés alapja itt is a tónusok és zsoltárvégződések szerinti csoportosítás. Az imént tárgyalt nagy tonárius-listák egyébként megegyeznek abban, hogy műfajokra szétválogatva a zsolozsma-énekeskönyvek teljes anyagát, így az invitatóriumokat és a rezponzóriumokat is magukban foglalják. A kétféle – alfabetikus és liturgikus – elrendezés természetesen a legkorábbi tonáriusok redakciójában gyökerezik.

A Lucca 601 antifónakészletének szinoptikus közlése – a liturgikus elrendezéssel és a dallamkezdetek kottáival együtt – ahhoz adott újabb eszközt a tudósok kezébe, hogy az összehasonlítási anyagként használt forrás (Toledo 48.14) intézményi hovatartozását (itáliai kamalduli szerzetesi úzus) az etalon forrás segítségével bizonyítsák. Lehetőség nyílt a két antifonále antifónakészletének közvetlen összevetésére az incipitek révén; a listában elfoglalt hely alapján pedig azonnal észlelhetővé váltak a tételek modális besorolásának eltérései, illetve a zsoltárvégződések esetleg eltérő használata. A kottás dallamkezdetek egyúttal azonnal megmutatják a differentia-csoportok zenei

115. *Antiphonaire monastique, XII^e siècle, Codex 601 de la Bibliothèque Capitulaire de Lucque*, PalMus IX. (Paris–Tournai–Leipzig, 1905–1909), 1–187. (differentia-tábla: 2.; betűrendes antifónajegyzék: 188–201.) A cím megfogalmazása szerint: „[...] «Tonale» comparé des Manuscrits 601 de Lucques et 48. 14 de Tolède par Dom Gabriel Beyssac.” Az úgynevezett „Tonalét” az utánnomások (1974 és 1995) nem tartalmazzák.

116. *Antiphonaire monastique, XIII^e siècle, Codex F. 160 de la Bibliothèque de la Cathédrale de Worcester*, PalMus XII, ed. Dom André Mocquereau (Tournai: Desclée, 1922), 126–154. – Az utánnomásokkal ugyanaz a helyzet, mint előbb a Lucca 601-es antifonálénál.

117. Vö. Hiley, *Western Plainchant*, 603.

jellegzetességeit; erre a csupán szövegincipiteket felsoroló Worcester tonárius-rekonstrukció nyilvánvalóan nem alkalmas.

A gregorián ének kutatástörténetének egy jóval későbbi szakaszában ismét felszínre került az a törekvés, hogy a zsolozsaantifónák készletét az antifonálékból kiolvasható zoltárvégződéssek segítségével rendezzék és mutassák be. Az ún. CANTUS indexek, az internetes adatbázis¹¹⁸ kidolgozásának korai stádiumában nyomtatott változatban megjelenő tartalomjegyzékek¹¹⁹ külön szöveges listákban közölték az antifónákat moduszok és azon belül differentiák szerint csoportosítva, de egyébként a kódex liturgikus rendjében. Az indexeket a zsolozsmakódexben előforduló zoltárdifferentiák kottás táblázata előzte meg. A különféle differentiákat általában egyazon tónuson belül sorszámmal látták el; a jelölés elveire még visszatérek.

Az ilyen jellegű közreadások közül mintaadónak ígérkezett a Piacenza, Biblioteca Capitolare 65-ös antifonáléjának CANTUS indexe.¹²⁰ Egyrészt, mert a kolligátum jellegű, *Liber Officiorum*-ként ismert kéziratban együtt található tonárius és antifonále,¹²¹ s ez a tény elég alapot nyújtott arra, hogy a kutató a tonárius modális kijelöléseinek vizsgálata felől a zsolozsmakódex kínálta nagy mennyiségű összevethető dallamanyag elemzése felé forduljon. Módszertanilag igen jelentős mozzanat annak belátása, hogy a teoretikus jellegű tónus-fogalom elmélyült – ám a traktátusok és tonáriusok felől közelítő – analíziséhez szükség van a praktikus énekeskönyvek dallamainak ismeretére is, és hogy az antifonálékból – igaz, nem kevés munkával – az énekek ugyanolyan, a tónuskijelölésekre rávilágító rendszerezése szűrhető ki, mint amilyen a tonáriusokból. A munka méretei miatt az 1990-es években mindehhez elkerülhetetlenné vált a számítógép segítségül hívása. A következő lépés ugyanis minél több antifonále énekkészletének ilyen rendszerben, vagyis tonális jelleg szerint történő bemutatása és összehasonlíthatóvá tétele lett volna.¹²² Úgy tűnik azonban, hogy a kutatás ezt a lehetőséget nem aknáztta ki eléggé. Vajmi kevés eredménynek mondható ugyanis, hogy egy adott forrás egy-két tétel esetében kivételes tónuskijelölése „kiugrik”

118. Lásd <http://cantus.uwaterloo.ca/home/?source=374072> és <http://cantusindex.org/> (utolsó lekérdezés: 2019. január 31.)

119. A The Institute of Mediaeval Music, Ottawa (CA) *Musicological Studies* sorozatában, LV/1-8 kötetszámok alatt, 1992 és 2001 között.

120. K. Glaeske et alia, *CANTUS: Piacenza, Biblioteca Capitolare 65, Printouts from an Index in Machine-readable Form: A CANTUS Index*, *Musicological Studies*, 55/2 (Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 1993)

121. Vö. Huglo, *Les Tonaires*, 174–177; Merkley, *Italian Tonaries*, 142.

122. Lásd Paul Merkley, „Introduction”, in K. Glaeske et alia, *CANTUS: Piacenza, Biblioteca Capitolare 65*, *Musicological Studies*, 55/2, vii-x.

környezetéből.¹²³ A Merkley által előrevetített távlati cél az lett volna, hogy az antifonálék tonárius-listái mellett és által a valódi tonáriusok karakterisztikus pontjaira és a források összefüggéseire is rá lehessen mutatni. Mindez azonban messze meghaladta a CANTUS indexek bevezető tanulmányainak kereteit, és valószínűleg az elkészült számítógépes adatbázis lehetőségeit is. (Alább a kutatástörténet sorrendjében még szükséges lesz visszakanyarodni ehhez a vonulathoz.)

(Tonárius és liturgikus énekeskönyv egy kötetben.) Jellegzetes forráscsoportját képezik a középkori tonáriusoknak azok, amelyeket énekeskönyvekbe jegyezték be. Merkley megfigyelése volt – melyet elsősorban 11–12. századi forrásokra alapozott –, hogy jóllehet ezek a két könyvműfaj, valamint a teória és a gyakorlat közti szoros kapcsolatot demonstrálják, mégsem valószínű, hogy a kéznél lévő tonárius közvetlenül támogatta volna a liturgikus énekeskönyvből éneklőt *musicust*.¹²⁴ A teoretikus kommentár nélküli kis tonáriusok leírása inkább a notátor zenei tájékozottságával vagy rendelkezésére álló mintapéldányaival függhetett össze, és kevésbé hozta magával a differentiak és antifónák egymáshoz rendelésének korabeli vizsgálatát az antifonále-énekeskönyvben.

Közismert, hogy a tonáriusok svájcinak nevezett, a délnémet terület felé átmenetet képviselő nagy, monasztikus forráscsoportjának (Sankt Gallen, Rheinau, Engelberg, Einsiedeln) – amely az ún. tonáriusbetűk alkalmazásával tűnik ki – számos példánya eleve antifonáléhoz vagy más liturgikus könyvhöz (ordinarius, directorium, pszaltérium) volt kötve.¹²⁵ A zenetörténészek emezeknél sokkal kevesebb figyelemben részesítették az archaikus rövid tonáriusokat tartalmazó, délnémet adiasztematikus kéziratokat. A 12. századi Seeligenstadti töredékek¹²⁶ mint egyetlen délnémet a francia, ibériai és angol szigetországi források között, szerepel ugyan Merkley specifikus forráslistájában is, a 12–13. századi bambergi antifonálék (Lit. 22, 23, 26) tonáriusai¹²⁷ a Frutolf-féle teljes tonárius árnyékában maradtak.

A leglényegesebb kérdés e forrástípus esetében, hogyan kapcsolódik össze a kodikológiai szemponton túl tartalmilag is a tonárius az énekeskönyvvel. Vajon a differentiakészlet a kettőben azonos-e vagy különbözik? A tonárius antifónapéldái vajon ugyanazzal a differentiával vannak-e társítva az antifonálékban, mint a tonáriusban? Mivel e kérdések megválaszolásához elkerülhetetlen, hogy az antifonáléból egyfajta tonárius-kivonatot készítsünk, ez az összehasonlítás az antifonále tonáriusának megismerésén túl a „tonárius az antifonáléból” módszerére is ráirányítja a figyelmet.

123. E tekintetben Merkley mintha azt a Dom Jean Claire és Alberto Turco által megkezdett vizsgálatot folytatta volna (csak épp az antifonálék mellé a tonáriusok bevonásával), amely a tonális variánsok eredetének megértésére irányult. Vö. A. Turco, „Les répertoires liturgiques latins en marche vers l’Octoéchos”, *Études Grégoriennes* 18 (1979): 177–223.

124. Merkley, *Modal Assignment*, 27–43. – A későbbi századok bizonyos forrásai esetében azonban elképzelhető ennek ellenkezője. Minden szempontból kivételes példa erre a lipcsei Szt. Tamás-templom mise-tonáriusa. Vö. P. Wagner, „Ein kurzer Tonar”, *Gregorius-Blatt, Organ für katholische Kirchenmusik* 53 (1929): 97–114.

125. A „svájci” elnevezés Huglótól származik, lásd Huglo, *Les Tonaires*, 232–247. Vö. továbbá: Omlin, *Die sankt-gallischen Tonarbuchstaben*, 15–22, 159–162. (forráslisták)

126. Huglo, *Les Tonaires*, 257; M. Bernhard, „The Seligenstadt tonary”, *Plainsong and Medieval Music* 13 (2004): 107–125; Merkley, *Modal Assignment*, 42–43.

127. Huglo, *Les Tonaires*, 258–259, 420.

A zsolozsmáskönyv tartalmából tonárius formájában közölt antifónakészlet afelé indítja a kutatót, hogy szembesítse modusz és differentia antifonálebeli rögzítését valamely tonárius-hagyománnyal; ezt a Merkley eredményeiből¹²⁸ kiinduló tézist Hartmut Möller, a Zwiefalten antifonále (D-KA, Cod. Aug. perg. LX) monográfusa illusztrálta alaposabban ugyanezen forrás CANTUS indexének szokatlanul terjedelmes előszavában.¹²⁹ Itt Möller – egyetlen tónus áttekintése után – statisztikusan kezelte a kiválasztott tonáriusokkal kimutatott jellegzetes egyezéseket, és persze a kódex egyedi tonális megoldásait vagy differentiaválasztását is. Az antifónák egy kiválasztott csoportját, a *de psalterio* antifónákat tonális értelmezés szempontjából vizsgálta a közép-európai és délnémet antifonálék reprezentatív csoportjában, sikerrel hasznosítva a CANTUS adatbázis adta lehetőségeket.¹³⁰

Möller a zsolozsmadifferentiákból levonható tanulságokról sem akart lemondani. Úgy vélte, a forrás differentiai hozzájárulhatnak ahhoz, hogy közelebbről meghatározható legyen, milyen helyet foglalnak el a Zwiefalten antifonále zsolozsmaénekei a délnémet zenei változatok között. Indexében megtartotta a kézirat eredeti tonáriusbetűit, és összehasonlításul melléjük tette az engelbergi *Directorium* (CH-EN, Cod. 102) Omlin¹³¹ által közölt, azonos szisztémán alapuló Sankt Gallen-i differentia-jelöléseit. Fő forrása antifónáit így kétféleképpen rendszerezve tudta közreadni: először a kódex saját tónus- és differentia-arendje szerint, másodszer az engelbergi összehasonlító forrás tonáriusbeosztása szerint.¹³² Az engelbergi forrás segítségével rekonstruálta továbbá a Zwiefalten antifonále hiányzó tónus- és differentia-megjelöléseit. Az összehasonlítás konklúzióit levonva megállapította, hogy 1. túlságosan csekély számú forrás bevonása nem hozza meg a várt eredményt; 2. az eljárás módszertanilag korántsem problémamentes;¹³³ 3. az antifónarepertoár dallamvariánsainak tekintetében nem teremt tiszta helyzetet, és a készlet áttekinthető osztályozása, mint végcél, távol van.¹³⁴

A CANTUS adatbázis már revideált, a modusz és differentiák jelölésében továbbfejlesztett változatára és saját tonárius adatbázisaira alapozott Merkley és

128. Merkley, *Modal Assignment*, 211–352 („Chapter Two: Uniformity, Reform and Discretio”).

129. H. Möller, „Introduction”, in J. Metzinger et alia, *CANTUS: The Zwiefalten Antiphonar*, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. LX, *Printouts from an Index in Machine-readable Form: A CANTUS Index*, Musicological Studies, 55/5 (Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 1996), xxx–xxxiii.

130. *Ibid.*, xxxi.

131. Omlin, *Die sanktgallischen Tonarbuchstaben*, 19 (forrásleírás); 202–327 (differentia-táblázatban a Dt betűjeles oszlop).

132. A kétféle indexet lásd: J. P. Metzinger et alia, *CANTUS: The Zwiefalten Antiphoner*, 92–109. és 110–137.

133. Ezt a kitévelt Möller nem magyarázta meg bővebben. Úgy vélem, a differentiajelölések, tonáriusbetűk többértelműsége lehetett az egyik ok.

134. Möller, „Introduction”, xxxii.

szerzőtársa későbbi fontos beszámolója.¹³⁵ Mivel beismerték, hogy a tónuskijelölések és differentiák megfelelései és eltérései az összehasonlítás során beláthatatlanul sok kérdést vetnek föl, csak egyetlen antifonálét – a Piacenza 65-öst – a középpontba állítva tesztelték a számítógéppel végzett összehasonlító elemzés lehetőségeit. Az elemzés eredményei megvilágítóak lehetnek mind a tonáriusok, mind az antifonálék zenei tartalmára nézve. Merkleyék a CANTUS indexekben már vázolt irányokban indultak el. Egyrészt az antifonálét a mintavételhez választott tonáriusokkal összevetve igyekeztek összegezni az antifónák differentiák közötti szétosztásának sajátosságait a kétféle forrástípusban.¹³⁶ Másrészt azokat az antifónákat vizsgálták az adatbázis zsolozsmakódexeiben, amelyek a tonáriusokból kitűntek nem egységes tónusértelmezésükkel.¹³⁷

Általában a módszert illetően a következő megjegyzéseket tehetjük. A CANTUS adottságai alapján az adott tónushoz tartozás elég plasztikusan ábrázolódik, míg a differentia-társításokhoz már jóval nehezebb hozzáférni. Ahhoz, hogy a differentiák rendszere, sőt, már akár maguk a differentia-alakok összevethetővé váljanak a különböző zsolozsmakódexekben, illetve zsolozsma- és tonáriuskéziratokban, megjelölésükre, azonosításuk céljából egyen-egyenként mindegyikükre érvényes kódolást kellett volna alkalmazni (és a kódok felfejtéséhez kulcsot adni). Másképpen: valamely adott differentia-dallamhoz egyetlen rövidítésnek kellene tartoznia az összes listázott antifonále megfelelő adatsorában. A CANTUS munkacsoportja annak idején mindazonáltal tudatosan döntött a nem egységes differentiaszámozás mellett.¹³⁸ Ezzel determinálta, hogy a keresőrendszer a tónusbesorolások megállapításához könnyedén használható és hasznos ugyan, a differentiakat illetően azonban nem informatív, vagy legfeljebb egy forráson belül ad tájékoztatást a differentiakészletről. Ez utóbbiak, a differentia-dallamok megismerése, az antifónához tartozó zoltárkadencia beazonosítása céljából végső soron magukhoz a kéziratokhoz szükséges visszatérni.¹³⁹ Vitathatatlan, hogy a zsolozsmaforrásokban a differentiák megállapítása, pontos elolvasása nem egyszerű feladat; mivel szüntelen interpretációt igényel, ezért nem szorítható az egyszerű számítógépes adatbevitel keretei közé, és kódolásuk talán csak több lépcsőben lehetséges.

135. Lora Matthews, Paul Merkley, „CANTUS and Tonaries”, in *The Divine Office in the Latin Middle Ages*, ed. Margot E. Fassler, Rebecca A. Baltzer (Oxford: Oxford University Press, 2000), 546–560. – A beszámoló egyúttal tisztelgés volt a CANTUS online adatbázis alapítója, Ruth Steiner (1931–2019) előtt.

136. *Ibid.*, 552–555.

137. *Ibid.*, 555–557.

138. *Ibid.*, 552.

139. *Ibid.*, 552, 555–556.

Az internetes CANTUS adatbázis arra tehát kiválóan alkalmas, hogy segítségével az érdeklődő kutató áttekintse egy adott antifóna tonális variánsait, de arra nem, hogy miután a differentia-rövidítések alapján esetleg tonáriusszerű kivonatot hozott létre valamely forrásból, azt összevesse több másik kódex antifónakészletével és differentia-csoportjaival. Az antifónale és a tonáriusok számítógéppel programozott összehasonlítása a differentia-kijelölésekre vonatkozóan a Merkley tanulmányában leírt eredmények alapján korántsem nevezhető sikeresnek. A nagyszámú antifónát felvonultató tónusokban (1., 7., 8.) különösen nehéz érdemben értékelni azokat az adatokat, amelyek a taxonomikus osztályozás lényeges különbségeire mutatnak rá: vagyis arra, mely antifónacsoportok mely forrásban melyik zoltárvégződéshez tartoznak (illetve fordítva). Tény, hogy az antifónák dallamtípusára és variáns dallamalakjára – de még a zoltárkadenciáéra is – a tonáriusból csak pontatlanul lehet következtetni. Az antifónalék ebből a szempontból sokkal többet elárulnak. Kiderült, hogy a kétféle forrástípus szűken regionális vagy intézményi érvényességű összehasonlítására már inkább érdemes vállalkozni (nem is beszélve az egyazon kéziratban fennmaradt tonárius és antifónale tónus-adatainak könnyebb értelmezhetőségéről).¹⁴⁰

A differentiak kódolása nemcsak a CANTUS adatbázisban alkalmatlan az antifónák besorolásának direkt összehasonlítására. Merkley második tonárius-monográfiájának összehasonlító fejezetében a numerikus kód a tonárius differentia-csoportjának eredeti helyzetére vonatkozik, amely tonáriusonként eltérő. Az elemzésnek egyszerre kellett összpontosítania a tonáriusok összehasonlítására és az antifónacsoportok utólagos rekonstrukciójára, amelyben a különböző tonáriusokban különböző pozíciójú differentiak együvé kerülhetnek. Ez az elemző munka nem végezhető el pusztán számítógépes programmal. A differentiak megszövegezett leírása segíti az azonosítást, de elkélne a kottákkal történő illusztráció, hogy a zenei jelenségek ne csak háttér gyanánt és statisztikai adatokként legyenek jelen.

A Merkley–Matthew tanulmány egyik vitatható konklúziója volt, hogy az antifónale differentiakészlete egységesebb lenne a tonáriusénál, a differentiak alosztásai leegyszerűsödtek, kevésbé árnyalhatók.¹⁴¹ Itt jól látszik, mennyire problematikus az úzrust és a keletkezés időt illetően egymástól távoli források összehasonlítása; ilyenkor valóban nagy különbségeket lehet fölfedezni a differentiak számában és az antifónák tonális hovatartozásában, de önmagában a teoretikus tonáriushagyomány kifinomultsági fokában is.

140. *Ibid.*, 558.

141. *Ibid.*, 554–555.

A gregorián ének zsolnártónusait tárgyaló újabb lexikális munkák sem hagyták figyelmen kívül azt a reális kihívást, hogy a kutató a zsolnárdifferentiákat az antifonálék végigolvasása által ismerje meg.¹⁴² A tonáriusokból olyan alapos képet kaphatunk a zsolnártónusokról, amelyet teljes zsolnármakódekből sosem; ezzel szemben az antifonálékban a zsolnárdifferentiák máshol sosem tapasztalt változatosságban és életszerűségben találhatók meg. Amire a tonáriusokból következtetni lehet, amire a középkor során az elméletírások és tonáriusok szerzői utaltak, annak nyomai fellelhetők a zsolnármakóforrásokban: az idők múlásával és az elméleti tisztázás szükségességére szerint a differentiák száma fokozatosan redukálódott, miközben regionális differentia-variantok tarthatták magukat életben.¹⁴³

Joseph Dyer 1989-es tanulmányában azt a feltevést tesztelte, hogy a nagyszámú zsolnárdifferentia a korai időszak zsolnártónus-praxisának maradványa lehetett, és a középkoron át a zsolnártónus-formulák, kadencia-formulák kikopásának tendenciája érzékelhető. Ennek érdekében három évszázad (12–15. század) zsolnármakódekeit vizsgálta át az itáliai félsziget minden részéből, mindenféle rítusból és úzusból. Mivel elsősorban a számszerűség érdekelte, nem foglalkozott az antifonák modális kijelöléseivel, de a kadenciális formula és incipit összeillesztésének kéziratokból kiolvasható esztétikájával igen.¹⁴⁴ Nem teljes tonáriust rekonstruált tehát az antifonálékból, hanem csak a kéziratok differentia-állományát szándékozott bemutatni. Gondos forrás- és zsolnárdallam-elemzéseinek legfontosabb hozadéka, hogy példákkal szolgált arra, melyek az antifonáléből nyert differentiakészlet sajátosságai, és hogyan érdemes a differentia-alakok erejében tiszta helyzetet teremteni. Először is kellő kutatói tapasztalattal észlelhető a notátor hanyagsága vagy tudatlansága, és kiszűrhetők a hibás differentiaalakok. Másrészt Dyer a differentia-variantok természetéről szólva módszertanilag példásan különítette el a repertoárnak azokat a rétegeit, amelyek az antifonále differentiakészletét a tonáriusokétól lényegesen megkülönböztetik. A differentiaknak ugyanis sem több különböző regionális variánsa, sem „díszített” és „díszítetlen” változatai jellemzően nem lelhetők fel oly módon

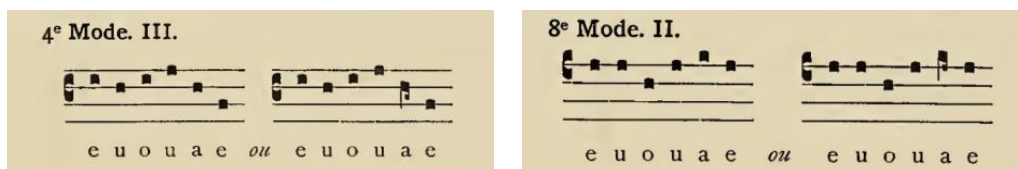
142. Hiley, *Western Plainchant*, 61; Dyer, „Psalm”, col. 1867. Dyer egy 12. századi trevisói antiphonáléből vette az 1. és 2. tónusú differentiákat (Udine, Ms. 84).

143. J. Dyer, „The Singing of Psalms in the Early-Medieval Office”, *Speculum* 64 (1989): 535–578. (ide: 548–550, 552.)

144. *Ibid.*, 555–556.

egyidejűleg az elméleti tonárius lapjain, mint ahogyan a praktikus zsolozsma-énekeskönyvekben.¹⁴⁵

Variáns zsol tárterminációk egymás mellettisége korántsem újkeletű jelenség a kutató számára. Már a Lucca 601 antifonále „tonáriusa” feltűnő módon azonos differentiaként, egyazon antifónacsoport felett tüntette fel a D-végű 1. tónusú differentia kétféle alakját, és másutt is jelzett variánsokat a főalakok mellett.¹⁴⁶ A Worcester tonárius közreadója olyan zsol tárdifferentiák közé tett egyenlőségjelet (a 4. és 8. tónusban), amelyek csupán *liquescens* neuma használatában különböztek egymástól.¹⁴⁷ (2. kép.)



2/a-b. kép: PalMus XII (1922), Codex F. 160 [...] Worcester, pp. 139, 153.

A tonárius antifonáléból való kivonásának nehézsége, hogy az antifonále differentiakészletében a kutatónak azonosként kell felismernie a hathangos zsol tárvégződések bizonyos időbeli és regionális változatait. Ez együtt jár a középkori differentiapraxis lényegének mélyebb megértésével, hiszen nem tartható, hogy külön zsol tárterminációkként fogjuk fel azokat a dallamalakokat, amelyeket a középkori rendszerezés és énekes praxis máshol és máskor ugyan, de ugyanazon antifónakezdetek mellé állított. Egyszersmind ezek a másodlagos differentia-változatok generálják a „tonárius az antifonáléból” módszerének igazi problematikusságát: olyan elemet visznek bele a valamikori rendszerbe, amely megzavarja, elhomályosítja annak törvényszerűségeit. Másfelől azonban ezeknek a változatoknak a feltérképezése, jellemzése, a középkori elmélettel és gyakorlattal való összemérése tárhat elénk olyan karakteres, lényeges mozaikdarabokat, amelyek segítségével egyre teljesebbé válhat a zsol tárdifferentiákról alkotható képünk.¹⁴⁸

Ha a téma kutatója antifonálék és tonáriusok segítségével, elégséges forrásbázison elegendő tapasztalatra tud szert tenni a középkori differentiakészletről, akkor vállalkozhat egyes zsolozsmakódexek differentia-állományának jellemzésére, továbbá tágabban a zsol tárvégződéseket illetően – Peter Wagner szellemében, de az ő

145. *Ibid.*, 551–552, 554. (A differentiak transzponált változataival némiképp más a helyzet: azok „számfölötti” variánsokként benne lehettek az elméleti tonáriusokban is.)

146. PalMus IX, 14, 18, 23, 25, 43, 48, 66, 70.

147. PalMus XII, 139, 152–3 (kottapéldákban).

148. Ha teljes tonáriust nem is rekonstruált, de egy-egy zsolozsmaforrás vagy -úzus teljes differentia-készletével igyekezett elszámolni monográfiájában Hugo Berger. Lásd: *Untersuchungen zu den Psalm-differenzen*, Kölner Beiträge zur Musikforschung, 37, hrsg. Karl Gustav Felleler (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1966)

összehasonlító példásorát jóval túlhaladva – valamely lokális úzus elemzésére és az időbeli változások bemutatására is. Csakis az antifonálékból és a hangjelzett breviáriumokból – még hozzá vonalrendszeres kottával írottakból – lehet tájékozódni a zsolozsma zsolttározásának tárgyában abban az esetben, ha valamely hagyományterületről nem áll rendelkezésre normatív tonárius. Így a „tonárius az antifonáléból” munkamódszere tágabb értelmet nyer, és reálisan megvalósítható. Ekkor a hangsúly a szabályos és esetleges differentiaalajok szétválasztásáról, a notátor egyedi megoldásainak kiértékeléséről áttevődik a régióra, az úzusra jellemző differentiahasználat körvonalazására, az úzus-idegen vagy periférikus és időben elváló variánsok elhelyezésére az összképben. Ez lényegében kikerülhetetlenné teszi, hogy a forráscsoportban felmerülő valamennyi differentia-alakról számot adjon az elemző.

Liturgikus-zenei hagyományok differentia-használatának feltárását nyújtotta segédleteiben – a közreadás méreteihez képest mégoly jelentéktelennek látszó módon, és e sorok írójának munkájaként – a Bärenreiter kiadónál megjelenő *Monumenta Monodica Medii Aevi* sorozat V. darabja, az első teljes, zeneileg rendezett zsolozsmaantifóna-összkiadás.¹⁴⁹ Az egyik hagyomány, az esztergomi rítus feldolgozása az azt reprezentáló kódexeken: az esztergomi érsekség, a királyi város Buda, a pozsonyi Szent Márton káptalan, valamint az esztergomi úzust hivatalosan sajátjaként elismerő pálos rend fennmaradt forrásain nyugodott, míg a másik hagyományt a magyarországi ferencesek négykötetnyi antifonáléja képviselte az Egyetemi Könyvtár állományából.¹⁵⁰ Az előmunkálatok magukban foglalták a zsolttárdifferentiák aprólékos számbavételét mindezen zsolozsma-kéziratokban, sőt, néhány más forrásból is az érseki központhoz lazán kapcsolódó intézmények (Szepesség) területéről, illetve a két másik nagy rítusterületről (Kalocsa-Zágráb és Erdély), amelyek a kiadásba végül nem kerültek bele. Az összkiadás minden egyes antifóna esetében egy-egy kottát közölt az összetartozó, azonos úzust közvetítő kódexek alapján, s melléjük egyetlen jellemző differentiát; a forrásonkénti eltéréseket – a dallamok, a szövegek és a zsolttárvégződés esetében – szöveges formában pontosan jegyzetelve.

Mivel e háromkötetes dallamtárban a zsolttárvégzések végül csupán a kottákhoz tartozó jegyzetapparátusban jelentek meg kotta nélküli formában, szükséges volt számmal és betűvel történő azonosításuk, a kódolásnak pedig kottázott mutatóban

149. Dobszay L., Szendrei J., hrsg., *Monumenta Monodica Medii Aevi* [rövidítve: MMMA], V: *Antiphonen* (Kassel: Bärenreiter, 1999)

150. A forrásjegyzéket lásd: *ibid.*, 17*-19*. Lásd továbbá ezt a részletes forrásjegyzéket is: Dobszay L., *Corpus antiphonarum: Európai örökség és hazai alakítás* (Budapest: Balassi, 2003), 40-46.

való feloldása.¹⁵¹ Ez egyben absztrakciót jelentett: mivel az antifónakiadás kvázi „tipikus” dallamalakokat (több forrás egybevetéséből adódó, mégis ténylegesen létező darabokat) tartalmaz,¹⁵² a differentia-megjelölésnek is egyértelműen kellett utalnia a típusos záradékra, amely antifóna és zsoltárvégződés illesztését hordozza magában. Emiatt – hogy differentia és antifóna hovatartozása az egyes úzusokban, illetve forrásokban könnyen megállapítható legyen – pillanatnyilag ajánlatos mellőzni azokat az információkat, amelyek a hathangos dallamformula nüansznyi variálódására vonatkoznak. A jegyzetanyagban belül ugyanis nem mellesleg a differentia rövidítése az, amelynek azonnal láttatnia kell a két úzus – az esztergomi és a ferences – különbözőségét is a zsoltárkadencia kiválasztásában, és nem csak egy-egy antifóna modális átértelmezését (hiszen a rövidítés az általános megegyezés szerint természetesen a tónusszámot tartalmazza).

A differentiak variáns alakjait is megadja eközben a *Monumenta Monodica Medii Aevi* antifóna kiadásában az első kötet előszava után közölt, összesített jegyzék, amely a rövidítések feloldására szolgál. A differentiak rövidítésében a tónusszám és a kadencia záróhangja után a sorszám következik, amennyiben egy záróhangon belül többféle differentia van használatban. Hogy a fent említett közreadói elv érvényesülhessen, a biztosan azonosakként felfogható differentiak variánsai azonos jelölést kaptak. A kottás táblázatban tehát egyetlen differentia-szimbólum alatt többféle dallamalak olvasható. Egymás mellé kerültek így ugyanannak a differentiának „díszesebb” és „díszítetlen” változatai, vagy a kimondottan, következetesen egyik vagy másik úzushoz (esztergomi ill. ferences) tartozó kadenciák – utóbbi esetben a STR, illetve OFM megkülönböztető jelzővel. A táblázatban összegyűjtött készlet elvileg valamennyi, az antifónakiadásban felhasznált forrás valamennyi differentiáját magában foglalja. (Ha valamelyik differentia előfordulása egy-egy kódexre korlátozódik, azt a kotta fölött az egyértelműsítés kedvéért föl lehet tüntetni.¹⁵³) A zsoltárterminációk repertoárjának törvényszerűségeit ezáltal az „egy kódex-egy tonárius” szűkebb készletén túllépve jóval tágabb keretek között lehet vizsgálni, többféle liturgikus és zenei hagyomány antifónaanyagában. Ez lényeges különbség a CANTUS adatbázishoz képest, ahol a differentia rovat rövidítései legfeljebb egyetlen

151. MMMA, V, 41*, 115*-122*.

152. Dobszay L., „Introduction”, in MMMA, V, 14*, 35*.

153. Az antifóna-összkiadás jelenleg kiépülőben lévő online változatában (<http://antifona.zti.hu/uj/>) a differentia-táblázatok már ezekkel a szűkítésekkel szerepelnek.

antifonále differentiakészletére lehettek érvényesek.¹⁵⁴ A Monumenta-kötetre is igaz viszont, hogy ha hangról hangra szeretnénk megismerni egy adott antifóna zoltárvégződését egy adott kódexben, akkor vissza kell mennünk magához a kézirathoz. Az egységes differentia-szimbólumokról ugyanakkor úgy véljük, nagyjából eredeti középkori értelmében tudják visszaadni a differentia-szisztémát. Vagyis antifonálék tonáriusszerű kivonatának elkészítésekor és összehasonlításakor az elméleti tonáriusokhoz hasonlóan 1. plasztikusan láttatják a differentiakészletét; 2. rámutatnak a differentia-kijelölések szabályszerűségeire; 3. segítségükkel megmutathatók az antifónák incipit-csoportjai, úgy, ahogyan azt a differentiapraxis eredendően kialakította, életre hívta.

154. A jelölési szisztéma pedig alapvetően itt is ugyanaz, csak a tónus külön oszlopot kap az adatbevitelkor és a listázáskor. A differentia oszlopában a záróhang és sorszám szerepel (ha záróhangonként több differentia van).

II. A tonárius gyakorlati elemei

1. A zoltárdallam a közép-európai dallamhagyományokban

A zoltározás középkori történetére vonatkozó kutatások egy pontján szükségesnek látszott félretenni a zoltárformulákat előíró tonáriusokat, és elővenni az énekeket liturgikus használati sorrendjükben közlő énekeskönyveket, hogy a zoltárkadenciákat (differentia) minél szélesebb körben lehessen vizsgálni.¹ Az antifonálékba és a hangjelzett breviáriumokba azonban jóformán sosem jegyezték be az antifonális zoltározás teljes zoltárdallamát teljes verzusszöveggel együtt. Ennek forrásai kizárólag a tonáriusok, illetve a tónusokat tanító elméleti tankönyvek lehetnek, hiszen a zsolozsmakéziratok legföljebb csak a zoltártónus iníciúmaról és záróformulájáról tudósítanak, a recitációs tónus belső kadenciájáról nem.²

A napi zsolozsmaéneklés gyakorlatában tekintélyes szerepet betöltő zoltárrecitáció annak ellenére nem került részletes lejegyzésre, hogy a gregorián ének repertoárjának igen jelentős részét tette ki a 150 zoltár megszólaltatása. A középkori énekesnek jól kellett tudnia a zoltár szövegét és dallamát akkor, amikor az antifonále-énekeskönyvben az antifóna után a zoltár szövegincipitjéhez és a zoltárdifferentia hangjelzéséhez érkezett. A zoltárokat másik liturgikus könyvből, a pszaltériumból tudta kiolvasni, azonban kottát hozzájuk ott sem talált. A zsolozsmaórák közti, szisztematikus heti zoltárelosztásról informáló pszaltérium könyvműfaja ugyanis csupán az antifónákhoz társított notációt.³

Az antifonális zoltározás, vagyis a zoltárdallamok részletes bemutatása a középkorban legkorábban és mindvégig a nyolc tónus szisztémájának prezentálása ürügyén, vagyis a zeneelméleti tanításban kapott teret. A nyugati egyház zoltárénekének legkorábbi, jól értelmezhető kottával ellátott forrása a 9. század második feléből származó *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, amelyet leghitelesebb korai teoretikus tonáriusként, zoltározásról szóló értekezésésként tart

1. J. Dyer, „The Singing of Psalms in the Early-Medieval Office”, *Speculum* 64 (1989): 535–578. (ide: 550–568.) Csak a gregorián praktikus forrásai teszik lehetővé például az antifonális zoltározás összehasonlítását az órómai és a gregorán repertoár között. (ide: 550.)

2. D. Hiley, *Western Plainchant, a Handbook* (Oxford: Oxford University Press, 1993), 61.

3. *Ibid.*, 61, 309. J. Dyer, „Psalm, II: Lateinisch, einstimmig”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil* 7 (2., neu bearbeitete Ausgabe), hrsg. L. Finscher (Kassel: Bärenreiter, 1997), col. 1862–1876; Általában a kéziratkatalógusok „hangjelzett” („noted”) megjegyzése, illetve a nyomtatott pszaltériumok „korális” („chorale”) jelzője a pszalteriumok antifónakottáira vonatkozik, illetve utóbbi a nyomtatott és üresen hagyott kottavonalzásra.

számon, és idéz igen gyakran a szakirodalom.⁴ A zsoltározási szabályok ilyenfajta rendezett és teljes leírását a korai tonáriusokban hiába keressük.⁵ A magyarázat és a tanítás tárgya az, ami a gyakorlatban mindig szóban és énekelve történt. Itt olyasmit rögzítettek tehát, amelynek kodifikálására írásban addig még aligha került sor. A rendelkezésre álló korai történeti és a későbbi zenei források alapján a gregoriánkutatás kezdetektől úgy tartotta, hogy a zsoltáréneklés praxisának lényegében nélkülöznie kellett az írásbeliséget és ezzel összefüggésben az egységességet. A zsoltárrecitáció többi recitatív műfajhoz mérten is tetemes súlyát a liturgikus énekgyakorlaton belül nagy arányú időbeli jelenléte mellett az iskolázásnak és az énekes szolgálatnak az egész középkorra jellemző összeforrottsága biztosította.⁶

Az elméleti háttér, a tónuselmélet megkerülhetetlensége és a praxis intenzitása együtt szinte kikövetelték, hogy a tónusok és a zsoltározás témaköre, vagyis egyfajta tonárius-összefoglalás súlyozottan jelen legyen a zenei traktátusokban. A zsolozsmazsoltározás tanítása a tónusok azonosításának ismerete által azokhoz az alapokhoz is hozzátartozott, amelyek az *ars musicát*, vagyis a zenét mint elméleti tudományt (*scientia*) voltak hivatottak közvetíteni a gyakorló muzsikusk számára. A *musica plana*, vagyis az egyszólamú korális elemi tananyagát tárgyaló tankönyv-kézikönyv viszont tagadhatatlanul a leggyakorlatiasabb részéhez (*usus*) érkezett, amikor a tónusok memorizálását elősegítendő – vagy akár csupán illusztrációképpen – a zsoltárrecitáció dallamait közölte.⁷

A zsoltárdallam elemzése, típusainak összehasonlítása a középkori zeneelméleti irodalom speciális – az énekgyakorlattal az imént ismertetett módon kapcsolatba hozható – forráscsoportjai alapján lehetséges.⁸ A tonárius lerövidülése és didaktikus formába öntése nagyjából egyidejűleg következett be a 12. század elejétől kezdve. A

4. H. Schmid, ed., *Musica et scholica enchiridis una cum aliquibus tractatulis adiunctis* [...], BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 3 (München: Verlag der BAdW, 1981); T. Bailey, ed., transl., intr., *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* (Ottawa: The University Ottawa Press, 1979)

5. M. Huglo, *Les Tonaires, Inventaire, Analyse, Comparaison* (Paris: Société Française de Musicologie, 1971), 63–65.

6. Szendrei J., „Recitatív műfajok”, in *Magyarország zenei története, I: Középkor*, szerk. Rajeczky Benjamin (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988), 297; Dobszay L., „Zeneoktatás és zeneelmélet”, *ibid.*, 142–150.

7. Dobszay, *ibid.*; M. Bernhard, „Das musikalische Fachschrifttum im lateinischen Mittelalter”, in *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter*, Geschichte der Musiktheorie, Band 3, hrsg. Fr. Zaminer (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990), 46–47.

8. A zeneelméleti forrástípusok osztályozásával kapcsolatos szempontok – mint megcélzott közönség, illetve tananyag jellege – adhatnak némi vezérfonalat az eligazodáshoz (Bernhard, *ibid.*, 44–47.). A források jellegének helyes megválasztására, illetve annak nehézségeire P. Merkley is utalt bevezetőjében: *Modal Assignment in Northern Tonaries*, Musicological Studies, 56 (Ottawa: The Institute of Medieval Music, 1992), 3–6. A quadriviumhoz köthető tonáriusforrásokat a 9. fejezetben külön tárgyalta (*ibid.*, 134–156.)

modális elméletet röviden összefoglalva tehát néhány, a liturgikus repertoárból vett példával illusztrálták. Az oktató jelleget a pszalmódia dallamformuláihoz illesztett, az emlékezetet támogató tanversek megjelenése tette egyértelművé. A tulajdonképpen kommentárral ellátott tonáriusnak nevezhető fejezet, amelyre a „traktátus-tonárius” szóhasználat alkalmazható,⁹ a gregorián ének gyakorlatára vonatkozó elmélet részeként kapott helyet, az elemi zenei tananyag¹⁰ után, a hangnemekről szóló tanítás mellett. Így maradt ez még a középkor után is, amikor pedig a régi tónuselméletet a zenei gyakorlat már nem igazolta, és a traktátuson belül régóta egy második szakasz foglalkozott a *musica figurata* vagy *mensuralis* fogalmainak oktatásával.¹¹

A pszalmódiának az énekgyakorlatban elfoglalt helye és „demokratikus” volta csak részben indokolhatja a tónusokról és zsolnározásról szóló szabálygyűjtemények másolásának köznapivá válását a középkor végére. Először is az elemi zenei tananyag lehetett az, amely elválaszthatatlanul kapcsolódott az iskolázottsághoz és a *musicus* tevékenységéhez. Az elemi tanítás pedig az egyszólamú *cantus planus* szolgálta ki, így – mint imént állítottuk – semmiképp sem állhatott meg a lábán a zsolnártónusok témaköre nélkül. Az elemi zeneelméleti összefoglalás részeként – odahagyva a tonárius és a jól megszövegezett traktátus műfaját – lehetett természetes „melléklete” a tónusok, zsolnárdallamok összefoglalása bármiféle énekeskönyvnek.

A zsolnártónus dallamára nézve igen informatívak lehetnek a középkori egyetemi zeneelméleti irodalom tipikus alkotásai is (pl. Jacobus Leodiensis),¹² hiszen enciklopédikus jellegüknel fogva összehasonlításokkal, kitekintéssel is élnek. Egészen más helyiértéket képviselnek a praxisközeli és jól lokalizálható zeneelméletírások, mert azok dallamfeljegyzései messzemenő következtetéseket engednek meg. A 15. században

9. A terminológiáról lásd e dolgozat I. 1. fejezetét.

10. A továbbiakhoz is lásd K.-J. Sachs, „Musikalische Elementarlehre im Mittelalter”, in *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter*, Geschichte der Musiktheorie, 3, Fr. Zamminer (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990), 105–161.

11. Pl. Andreas Ornithoparchus 1517-es, valószínűleg igen elterjedt munkájában, a *Musice active micrologus-*ban a *cantus planus* elméletét tárgyaló I. könyv után a II. a menzurális zene szabályait (*Liber Secundus Mensuralis cantilenae rudimenta declarans*), a IV. a kor ellenponttanát (*Liber Quartus Contrapuncti principia declarans*) öleli fel. [Reprint: Ornithoparchus – Dowland, *A Compendium of Musical Practice*, ed. Gustave Reese, Steven Ledbetter (New York: Dover, 1973)] A *musica* ilyen osztályozásával és a traktátusok két fő részének egymáshoz való viszonyával kapcsolatban lásd E. Witkowska-Zaremba, *Ars musica w krakowskich traktatach muzycznych XVI wieku* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986), 51–64, 175 (angol rezümé). A 13. századtól a 16. századig találkozni az elméleti szövegekben azzal az állítással, hogy a *musica plana* a *musica mensuralis fundamentuma*. Ez nemcsak azt akarja jelezni, hogy a *musica plana* (más néven *choralis* vagy *Gregoriana* vagy *vetus musica*) alkotja a menzurális zene alapját, s egyik a másikra épül, hanem azt is, hogy a zene különböző szintjeinek tanításában mindvégig a legfontosabb gyakorlati tényező a *musica plana* volt.

12. Kiadása: R. Bragard, ed., *Jacobus Leodiensis (Jacobus of Liège) [...] Speculum Musicae*, CSM 3/1-7 (Rome: American Institute of Musicology, 1955–1973). Elérhető világhálón a *Thesaurus Musicarum Latinarum* gyűjteményben (TML). A VI. és a VII. könyv közreadása: CS 2 (Paris: Durand, 1868; repr. Graz: Meyerhoff, 1908), 193–433.

– a papír használatával összefüggésben – mennyiségileg ugrásszerűen szaporodó zeneelméleti termés egyik jellegzetes és igen nagy súlyt képviselő része a közép-európai térségből származik. Ezek a jobbra csak az egyszólamú gregorián ének, a *musica plana* tanítását tartalmazó traktátusok iskolai környezetben keletkeztek és forogtak közkézen, vagy úgy, mint tanári segédanyag, vagy, mint diák által készített jegyzet – esetleg bővített, kommentált másolat formájában. Ilyen jellegű forrásaink jó része a Hollandrinus-hagyomány néven számon tartott traktátusok sorába illeszkedik.¹³ A kéziratos hagyományozásban akkor sem következett be törés, amikor régi és új zeneelméleti munkákat az 1470-es évektől kezdve már nyomtatott formában terjesztettek. Az elemi iskolai traktátus említett modellje valamivel később, a 16. század első felében nyomtatott művek egész sorában élt tovább – még hozzá szinte kötelezően a tonárius-résszel együtt.¹⁴

Ha az újabb szerzetesrendek (ciszterci, karthauzi, domonkos) tonáriusforrásaira és az Európa déli és nyugati részein a 12. század után keletkezett rövid tonáriusokra tekintünk, pontosabban arra a körképre, amelyet az utóbbi évtizedek szakirodalma festett róluk,¹⁵ egészen más benyomásunk támad, mint közép-európai megfelelőikről. Ezek túlnyomórészt kis zenei kézikönyvek („*Libellus musicae*”), manuálék, „*Cantorinus*”-ok, „*Directorium chori*”-k; inkább a gyakorló énekes hasznára voltak szánva, mint a hosszadalmas tanulásra-tanulmányozásra. Formailag-tartalmilag tehát nem a nagy zeneelméleti traktátusok tárgyalásmódját követték, hanem mindössze átfogó és lényegre törő praktikus tájékoztatást kívántak nyújtani a tónusok énekléséhez, valamint a többi liturgikus recitációhoz.

A könyvnyomtatás és -terjesztés intenzívvé válása kedvezett az ilyen jellegű didaktikus dallamgyűjteményeknek is: a 16. században Itáliában *Cantorinus* címen 1513-tól kezdve öt kiadást ért meg.¹⁶ Figyelemre méltó, hogy a zoltártónusok teljes, kottás bemutatása e könyvtípus révén véglegesen egyfajta kivonatos énekeskönyvnek vált a

13. Lásd M. Bernhard, E. Witkowska-Zaremba, *Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus, Traditio Iohannis Hollandrini* [rövidítve: TIH], I, BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 19 (München: Verlag der BAdW, 2010). A források felsorolását lásd továbbá: TIH VII, 300–302.

14. Huglo, *Les Tonaires*, 440–441; Bernhard, „Das musikalische Fachschrifttum”, 75; Bernhard, Witkowska-Zaremba, *Die Lehrtradition*, TIH I, 139–145.

15. Huglo, *Les Tonaires*, 352–376, 414–419; Merkley, *Modal Assignment*, 151, 157–173.

16. Előszóként szolgált hozzá, vele egybekötve a *Compendium musices* – a velencei Giunta nyomdájából –, amely a leggyakrabban újranyomtatott zenei kézikönyv volt Itáliában a 16. században. Vö. D. Crawford, „The *Compendium Musices*: Musical Continuity Among the Sixteenth-Century Italian Clergy”, in *La Musique et le rite sacré et profane, Actes du 13^e congrès de la Société Internationale de Musicologie, II: Communications libres*, ed. M. Honneger, Chr. Meyer (Strasbourg: Association des Publications près les Universités de Strasbourg, 1986), 195–198; továbbá: Crawford, David, ed., *Anonymus Compendium Musices. Venetiis, 1499–1597*, CSM 33 (Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology – Hänssler Verlag, 1985), 16–19.

részévé, és csak sokkal lazábban kapcsolódott a zeneelméleti traktátushoz (*Compendium musices*), illetve teljesen elvált tőle. Lényegében ezt a mintát követték 19. századi énekeskönyv-sorozatokban a solesmes-i bencések, majd az „editio typica” vagy „Vaticana” sorozat darabjai a 20. században.¹⁷ A IX. Pius pápa féle *Directorium chori* – az elsőként megjelent solesmes-i reformkiadvány¹⁸ – a tridenti zsinat utáni híres (ám nem hivatalos) Guidetti-féle *Directorium*ot (1582) újította fel. A *Cantorinus seu Toni Communes* (1911) után a *Liber Antiphonarius* (1912) szerkesztői is közzétették a zoltártónusok dallamait a „Communia” között, s nem történt ez másként a solesmes-i *Antiphonale monasticum*ban (1934) sem. A pszalmódia, a recitációs tónusok legújabb lexikális szakirodalma¹⁹ elegendő középkori forrásanyag híján magától értődően vonta be ezeket a modern kori liturgikus könyveket a zoltárformulák leíró jellemzésébe.

(Zoltárlejegyzés a zsolozsmakódexben: *versus ad repetendum*.) Az officiumzoltározást a maga teljességében a tonárius zeneelméleti kézikönyvén kívül tehát alig örökíti meg kézirat.²⁰ Elemzői ezért szkeptikusan foglaltak állást, miszerint túl kevés, a zoltárszövegekkel együtt kottázott tónusdallam maradt fenn ahhoz, hogy a szöveghangsúlyok és zenei kadenciák változatait szisztematikusan, földrajzi és időbeli érvényességükben lehessen szemügyre venni.²¹ A zsolozsma zoltárdallamáról a tanverses és zoltárszövegű mintapéldákon kívül még egy igen behatárolt és speciális forrásanyag áll rendelkezésre: a zsolozsmakódexek *versus ad repetendum*-ai.²² Ezekon kivételesen a recitációs formula teljes lefutása és a szöveg dallamhoz igazítása is tanulmányozható.

A rövid verzust az antifonális zoltározás szakaszainak végén, a doxológia után volt szokás elénekelni, mielőtt az antifona visszatért volna (innen az elnevezésük: „az ismétléshez”). A *versus ad repetendum*ok matutínium- és laudes-antifónákhoz kapcsolva Pál apostol ünnepein (Conversio Pauli: január 25.; Commemoratio Pauli: június 30.) és Szent Lőrinc mártír (augusztus 10.) zsolozsmájában Európa-szerte általánosak voltak, repertoárjuk és elrendezésük legalább annyira

17. Az énekeskönyvek megjelenési körülményeihez lásd Dom P. Combe, *Histoire de la restauration du chant Grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'Édition Vaticane* (Solesmes: Abbaye Saint-Pierre, 1969), 462–466; P. Jeffery, „The New Chantbooks from Solesmes”, *Notes, 2nd Series*, 47/4 (June 1991), 1040–1041; L. Agustoni, „A római egyház »saját« zenéjéről (3)”, *Keresztény Szó* 12/4 (2001. április) – online elérés: <http://epa.oszk.hu/00900/00939/00027/text.htm#08> (utolsó lekérdezés: 2019. február 5.)

18. Vö. Combe, *Histoire de la restauration*, 38–40, 42–43, 50–51. Első kiadása (1866) terjesztetlenül bennégett a nyomda raktárában. (*ibid.*, 58.) Az 1874-ben megjelent új *Directorium*-kiadás 1873-as előszóval: *Directorium chori ad usum omnium ecclesiarum in quibus officium divinum juxta ritum S. Romanae ecclesiae cantari solet [...]* (Regensburg – New York – Cincinnati: Pustet)

19. B. Stäblein, „Psalm, Lateinische Psalm-Gesang im Mittelalter”, in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 10, hrsg. Fr. Blume (Kassel: Bärenreiter, 1962), col. 1676–1690; W. H. Frere, „Inflection”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie (London: Macmillan, 1980), vol. 12: 376–377.

20. Egy több szempontból is kivételes antifonále, melyben igen nagy számú teljesen kikottázott zoltárrecitáció olvasható, az augsburgi katedrális 16. századi, tizenhétkötetes karkönyve: DK-Kk 3449 8^o I–XVII. A forrás a CANTUS adatbázison keresztül tanulmányozható.

21. T. Bailey, „Accentual and Cursive Cadences in Gregorian Psalmody”, *Journal of American Musicological Society* 29 (1976): 463–471.

22. Dyer, „The Singing of Psalms”, 563–566; *Idem*, „The Introit and Communion Psalmody of Old Roman Chant”, in *Chant and Its Peripheries, Essays in Honour of Terence Bailey*, ed. B. Gillingham, P. Merkley (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1998), 116. (22. lj.) A témára vonatkozó korábbi szakirodalom is e két helyen.

állandósult, mint maguk az antifónasorozatok. (Lásd az alább következő 2-4. táblázatot.) Elszórtan a Sanctorale más részeiben is felbukkanhat *versus ad repetendum*.²³ A textusok a szentek ünnepeinek megfelelően nem a zsoltárokból, hanem más bibliai könyvekből, vagy a szentek legendáiból származnak (többek között Pál apostol írásai és Lőrinc martirológiuma). A Temporáléban ugyan igen hasonló képet mutatnak a Szentháromság vasárnapi Laudes antifónáinak Miserere-, valamint doxológia-verzusi (*Tibi laus, tibi gloria*), ezekben azonban a zsoltárrecitáció igencsak elhalványult, szinte önálló antifónadallam alakját ölti.²⁴

A *versus ad repetendum* jól behatárolható repertoárjának az elemzés szempontjából hátránya, hogy nem minden tónus képviselteti magát benne, hiszen az adott officium antifónái között, melyekhez a verzus hozzákapcsolódik, történetesen nincsen használatban mind a nyolc tónus, csak az első, a negyedik, a hetedik és a nyolcadik. Meglepően egységes, rögzült alakban másolták őket a kódexírók – a prózai szöveg és a zsoltárformula összeillesztésénél a hangsúlyviszonyokat figyelembe véve, vagyis akcentusos kadenciákat hozva létre. A mediációk és differentiák lehetséges variánsaira, az iníciúmkra és másodiníciúmkra nézve viszont természetesen hasznos tanulságokat lehet levonni belőlük, amint arra kerül a sor, hogy a kikottázott zsoltárrecitáció dokumentumait szisztematikus összehasonlító vizsgálatnak vetjük alá.

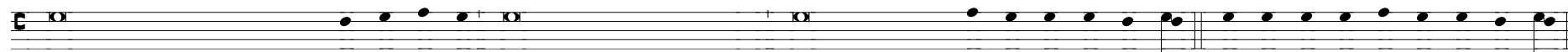
23. Cathedra Petri: a *Simon Bar Iona*, v *Parce tuis ovibus* (4. tónus, CANTUS ID: 4958). – Lásd továbbá Dyer, „The Singing of Psalms”, 565.

24. Lásd pl. *Antiphonarium omnia pia Canoniarum horarum cantica secundum ordinem ... diocesis Monasteriensis ...* (Köln: Alopecius, 1537), fol. 174r–v. CANTUS ID: 3992, 3990, 4086, 4087, 5120. Vö. Dobszay L., *Corpus antiphonarum: Európai örökség és hazai alakítás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2003), 207, 214. A Szentháromságról szóló história külön vizsgáldást érdemelne.

2. táblázat: Laurentius m. (DK-Kk 3449 8°, X, fol. 128r–144r)

Hora		CANTUS ID.	Incipit	Ps.	Versus ad repetendum	Differentia
M N1	a1	4556	Quo progredieris	Beatus vir	<i>Beatus Laurentius dixit</i>	7c1
	a2	3892	Noli/non me derelinquere	Quare fremuerunt	<i>Quid in me ergo</i>	8g1
	a3	3908	Non ego te desero	Domine quid	<i>Beatus Sixtus dixit</i>	8g1
M N2	a1	1640	Beatus Laurentius ... Domine	Cum invocarem	<i>Quia accusatus non</i>	8g1
	a2	4032	O Hyppolite si credis ²⁵	Verba mea auribus	<i>Si dictis facta</i>	8c1
	a3	2308	Dixit Romanus ad	Domine Dominus	<i>Afferens autem urceum</i>	7c2
M N3	a1	5035	Strinxerunt corporis	Domine quis habitabit	<i>Carnifices vero urgentes</i>	7c2
	a2	3167	Igne me examinasti	Exaudi Domine	<i>Probasti Domine cor</i>	8g1
	a3	3381	Interrogatus te Domine	Domine in virtute tua	<i>Gratias tibi ago</i>	7c2

1. kottapélda



Beatus vir qui non abiit in consilio im- pi - o - rum: et in via peccatorum non stetit, et in cathedra pesti-len- ti - ae non se - dit. Be - a - tus Lau-ren- ti - us di - xit.



Verba mea auribus percipe Do- mi - ne: intellige cla- mo - rem me - um. Si di- ctis fa - cta com-pen- sas fa - ci - am quae hor - ta - ris.



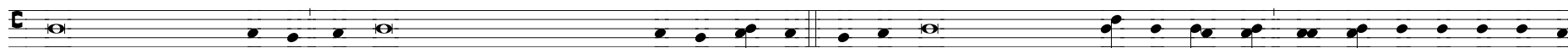
Domine do-mi-nus no-ster: quam admirabile est nomen tuum in uni-ver-sa ter - ra. Af - fe - rens autem urce-um cum a - qua mi - sit se ad pe-des e - ius.

25. Ez az idézett augsburgi antifonále Lőrinc-officiumának az általánostól eltérő pontja. A legtöbb antifonáléban N2 a1: *Beatus Laurentius ... Domino*, N2 a2: *Dixit Romanus ad beatum*, N2 a3: *Beatus Laurentius ... mea*. Vö CANTUS Analysis Tool: <http://cantusindex.org/analyse?feast=14081000>. A fent közölt sorozatból hiányzik tehát: a *Beatus Laurentius ... mea*, v *Quia ipse Dominus novit* (8. tónus, CANTUS ID: 1641)

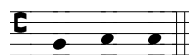
3. táblázat: Commemoratio Pauli (DK-Kk 3449 8^o, IX, fol. 77v–103r)²⁶

Hora		CANTUS ID.	Incipit	Ps.	Versus ad repetendum	Differentia
M N1	a1	4489	Qui operatus est Petro	Caeli enarrant	Qui me segregavit	1g1/1g4
	a2	4831	Scio cui credidi	Benedicam Dominum	De reliquo reposita	1g1
	a3	3759	Mihi vivere Christus	Eructavit cor meum	Per quem mihi mundus	1g2
M N2	a1	5211	Tu es vas electionis	Omnes gentes	Per quem omnes gentes	8g1
	a2	3683	Magnus sanctus Paulus	Exaudi Deus deprecationem	In regeneratione cum	8c1
	a3	1743	Bonum certamen certavi	Exaudi Deus orationem	De cetero/reliquo reposita	1g1/1g4
M N3	a1	4826	Saulus qui et Paulus magnus	Confitebimur tibi	Ostendens quia hic est	8g1
	a2	3860	Ne magnitudo revelationum	Dominus regnavit	Nam virtus in infirmitate	1g1/1g4
	a3	4616	Reposita est mihi	Dominus regnavit irascantur	Cooperante gratia	8g1
L	a1	2580	Ego plantavi Apollo	Dominus regnavit decorem	Unusquisque proprius	8g1
	a2	3614	Libenter gloriabor	Jubilare Deo	Quando enim infirmor	8g1
	a3	4720	Sancte Paule apostole	Deus Deus meus	Ut digni efficiamur	8g1
	a4	2968	Gratia Dei in me	Benedicite omnia opera	Gratia Dei sum id	4e
	a5	2096	Damasci praepositus	Laudate Dominum de	Deus et pater Domini	8g1

2. kottapélda



Caeli enarrant gloriam De - i: et opera manuum eius annuntiat fir - ma - men - tum. Qui me segregavit ex utero ma - tris me - ae et vo - ca - vit per gra - ti -



am su - am.

26. Az antifónának és verzusaiknak ez a sorozata az esztergomi úzusban is ugyanilyen volt. Vö. Kovács A.; Dobszay L.; Czagány Zs., ed., *Corpus Antiphonarium Offici – Ecclesiarum Centralis Europae* [továbbiakban: CAO-ECE], V/B, *Esztergom / Strigonium (Sanctorale)* (Budapest: HAS Institute for Musicology, 2006), 107–108. A zsolozsma egységességéről lásd továbbá Dobszay, *Corpus antiphonarum*, 122.

Eructavit cor meum verbum bo-num: di - co ego opera me - a re - gi. Per quem mihi mundus cruci- fi - xus est et e - go mun- do.

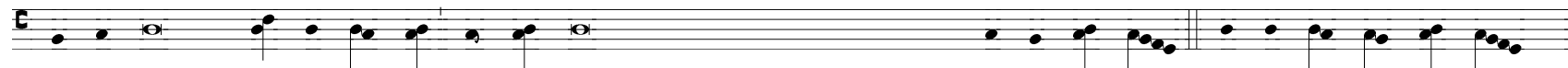
Benedicite omnia opera Do- mi - ni Do- mi - no: laudate et superexaltate e - um in sae- cu - la. Gra- ti - a De - i sum id quod sum.

4. táblázat: *Conversio Pauli* (TR-Itks 42, fol. 151r–153r)²⁷

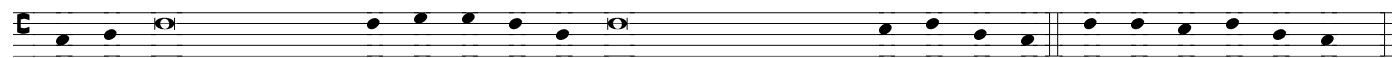
Hora		CANTUS ID.	Incipit	Ps.	Versus ad repetendum	Differentia
M N1	a1	4824	Saulus adhuc spirans	Caeli enarrant	<i>Et cum iter faceret</i>	1g1
	a2	3156	Ibat igitur Saulus	Benedicam Dominum	<i>Per totam Iudaeam</i>	1g1
	a3	4823	Saule Saule quid me	Eructavit cor meum	<i>Circumfulsit eum lux</i>	1d1
M N2	a1	4825	Saulus autem tremens	Omnes gentes	<i>Viri autem qui</i>	4e
	a2	1188	A Christo de caelo	Exaudi Deus deprecationem	<i>Prostratus est saevissimus</i>	8g1
	a3	1247	Ad manus autem Saulus	Exaudi Deus orationem	<i>Surrexit autem Saulus</i>	1g1
M N3	a1	5300	Vade Anania	Confitebimur tibi	<i>Dixit autem Dominus</i>	7a
	a2	4821	Saule frater Dominus	Dominus regnavit exultet	<i>Abiit Ananias</i>	4e
	a3	5038	Sub manu continuo	Dominus regnavit irascantur	<i>Fuit autem cum discipulis</i>	8g1

27. Kovács, Dobszay, Czagány, ed., CAO-ECE V/B, 48–49. Az antifónák kiadása az esztergomi úzus dallamaival: MMA V, No. 1142, 1261, 1229, 4263, 8327, 1188, 7226, 4262, 8324. – Conv. Pauli fenti antifónaléból nem dokumentált, verzusos antifónái: a *Ingressus Paulus*, v *Stupebant autem* (7. tónus, CANTUS ID: 3344); a *Ter virgis caesus*, v *Nocte ac die in profundo* (8. tónus, CANTUS ID: 5138).

3. kottapéllda



Cir-cum- fulsit eum lux de cae - lo et ca - dens in terram audivit vocem de caelo di- cen-tem si - bi. Eructavit.



Pro-stra- tus est saevissimus per- se - cu - tor sed erectus est fidelissimus prae-di - ca - tor. Exaudi Deus deprecationem.



Di- xit autem Dominus in visu A - na - ni - ae. Confitebor.

1.1. Mintadallamok és tanversek az antifonális zoltározáshoz

A rövid tonáriusok műfajukból adódóan – mint a nyolc tónusról szóló összefoglalások – az egész középkoron át sajátos, máshonnan nem ismert tanvers- és példasorozatokat örökítettek tovább.²⁸ Némelyikük évszázadokon keresztül (még a középkoron túl is) változatlanul hagyományozódott a praktikus zeneelméleti tanításban. A késő középkor zeneelméleti munkákhöz kapcsolódó tonárius-fejezeteiben szinte nélkülözhetetlenek lettek a tanversek. Magával az emlékeztető dallammal együtt a tonárius fajsúlyos, lényegi alkotóelemeivé váltak, egyenesen tartalmi tényezővé léptek elő; minden külön magyarázó szöveg nélkül is megállták a helyüket. Ez a tanulási segédlet, a mnemotechnikai formulák jelenléte tanúskodik ékesen a traktátus-tonáriusok tisztán didaktikus irányultságáról. Ráadásul az egész traktátus összes bemutatott-alkalmazott tanversének erős többsége a tónus-fejezetben összpontosult.²⁹ A Közép-Európában keletkezett tonáriusokban hagyományosan a zsolozsma antifonális zoltározásának bemutatásához, a matutinum rezponzóriumának és a mise introitusának verzusához társultak verses mintadallamok.³⁰ A nyolc tónusra alkalmazott sorozatok a bemutatást és az emlékezetbe vésést szolgáló tanszövegekkel sorszámok szerint (a tónusok megnevezése általánosan a latin számozás szerinti: *primus, secundus...*) haladtak előre jobbra bibliai ihletésű versezetekben. A didaktikus számsorolás nem feltétlenül pusztán a moduszok számozásából eredt; éppúgy adódhatott a kisdíákokhoz szabott elemi iskolai tananyag jellegéből. A késői tonárius jellegzetes versei között ugyanis akad olyan, amelyik az alfabetikus iskolai versikével tart szoros rokonságot (*Adam primus homo*).³¹ Az egy tónushoz tartozó antifónapéldákat – differentiánként egyet-egyét – is sorszámozva és versebe szedve (de dallam nélkül) memorizáltatták; az incipiteket néha a jó hangzás kedvéért megnyirbálták.³²

28. Az alábbiakra vonatkozóan is lásd általában a téma alapvetését: Huglo, *Les Tonaires*, 414–429. – E tonáriusműfaj mibenlétéről bővebben szó volt fent a terminológiai kérdésekhez kapcsolódó első részben.

29. Vö. M. Bernhard, „Didaktische Verse zur Musiktheorie des Mittelalters”, in *Cantus Planus, Papers read at the Third Meeting Tihany, Hungary, 19-24 September 1988*, ed. L. Dobszay (Budapest: HAS Institute for Musicology, 1990), 230.

30. Huglo, *Les Tonaires*, 256–261.

31. „Adam primus homo dampnavit secula pomo”. Lásd H. Walther, hrsg., *Initia carminum ac versuum mediæ ævi posterioris latinorum. Alphabetisches Verzeichnis der Versanfänge mittellateinischer Dichtungen, Carmina Mediæ ævi Posterioris Latina*, I (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959), No. 496 (27. o.)

32. Pl. „An Ave Dum” (zsolozsmaantifónák) és „Ex- tenet Et” (introitus-antifónák), valamint „Primus ut Ecce, Leva” (zsolozsmaantifónák) kezdetű versikék a Hollandrinus-hagyományban. Lásd Chr. Meyer, „Versus de musica: Les versifications du Corpus hollandrinien”, in *TIH VII: Studien*, 133–134. – A zsolozsmaantifónák incipitjeinek összefoglalása differentiánként egészen másképpen Frutolfus verses tonáriusában, lásd C. Vivell, *Frutolfi Breviarium de Musica et Tonarius*, Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 188/2 (Wien: Alfred Hölder, 1919), 75–82.

A tonáriusfejezetek felépítése és formája világosan áttekinthető, és a források igen széles körében nagyvonalakban egybevág. A nyolc tónus szerint tagolódik, a tematika pedig tónusonként szisztematikusan ismétlődik. A tanverses mintadallamok ennek következtében nem feltétlenül sorozatként jelennek meg, hanem inkább tónusonként elemekre szabdalva. Számos példa van azonban a példsorokat műfajonként folyamatosan, 1–8. tónusig közlő szerkesztésre is. Az egyes műfajokhoz tartozó tanvers-sorozatokat a szakirodalomban az első tónushoz illeszkedő kezdőszavakkal szokás jelölni. A mondottakat tökéletesen illusztrálják, és a késői traktátus-tonáriusok szélesebb körére jellemző módon írhatók le a Traditio Hollandrini szövegeihez tartozó tonáriusok.

Az eleve összefoglalónak szánt tanverseknek vagy a tonárius élén, vagy a legvégén volt a helye. A nyolc tónust a zsoltaíntonációkkal és azok összehasonlításával tanító, kotta nélküli tanversen (*Primus cum sexto*³³) kívül itt lényegében egyetlen – jóllehet többféleképpen szövegezett – alapvető kottás mintapéldára szűkíthető a készlet: az antifonális zsoltaírozás fő (vagy elsőrangú: „*principalis*”) differenciáit végigsoroló verses sűrítményre, az ún. „*breve compendium*”-ra (*Si quis singulorum, Incipiens primus* és *Adam primus homo* szövegekkel).

A tonáriusfejezetek sablonos tematikáján belül a sorrend csekély mértékben variábilis lehet, bizonyos építőelemek akár el is maradhatnak. Az élén az emlékeztető dallam áll a tónus legjellemzőbb dallamfordulataival, azután következik a zsolozsma antifonális zsoltaírozásának bemutatása tanverses mintapéldával, a teljes zsoltaírdallam variánsainak és a lehetséges zsoltaírvégződés (differenciák) áttekintésével, valamint a hozzájuk kapcsolódó antifónaincipientekkel. A traktátus-tonárius szerzője ezután mintapéldát ad a zsolozsma melizmatikus responzórium prolixumának verzusához, majd ismerteti a mise introitus-énekéhez tartozó zsoltaírdallamot és a lehetséges differenciákat.

Néhány értekezésben azzal találjuk szembe magunkat, hogy bizonyos tananyagrészek és mintapéldák a nyolc tónusra történő széttagolás nélkül, bevezetés vagy záradék gyanánt funkcionálnak. Ezek a tananyagrészek a következők lehetnek: 1. az ún. „*jubilusok*” *Primum quaerite* szövegkezdettel (TRAD. Holl. III, XVI, XVII);³⁴ 2. a már

33. Huglo, *Les Tonaires*, 425–426; Meyer, „*Versus de musica*”, 131–132. A régóta ismert előfordulásokat mindkét szerző számba vette. Utóbbi újabban a Hollandrinus-hagyományban felbukkant adatokkal tud elszámolni. Összegzéséből kiderül, hogy az azonos incipit (*Primus cum sexto*...) többféleképpen is folytatódhat, sőt különbözőek lehetnek a versikébe foglalt szolmizációs szótagok. Végül külön változat jött létre a kantikumtónusok leírására. (Vö. Bernhard, „*Didaktische Verse*”, 232. o., 22. l.) A variánsok elterjedtségéről, koráról nem elegendő adat birtokában láthatóan korai lett volna még teljes körképet adni.

34. TH III 8, 32 (TIH II, 349–350); TH XVI 2, 45 (TIH V, 119); TH XVII 244–251 (TIH V, 190–191.).

említett „breve compendium”;³⁵ 3. a „psalmi minores” és a „psalmi maiores” kottái, mely fogalom pár és megkülönböztetés egyébként a késő középkori traktátus-tonáriusok jellegzetes lokusza,³⁶ azok alapvető tanításához tartozik (TRAD. Holl. III, XI, XX);³⁷ 4. a „differentiae feriales”, a zsolozsma antifonális zoltározásának összes lehetséges zoltárkadenciája (TRAD. Holl. XI);³⁸ 5. a „differentiae capitales”, a fődifferentiák sora kiemelve (TRAD. Holl. V, XVIII);³⁹ 6. a „versus responsoriorum” és 7. a „versus introituum”.⁴⁰ Leválasztásuk a tonárius törzséről az érintett tonáriusfejezeteknek és értekezéseknek egyedi struktúráját kölcsönöz, ami leginkább szembeszökő a Traditio Hollandrini XI-es és a XV-ös traktátus-tonáriusain belül.

5. táblázat

A: „differentiae feriales” előtt	B: „differentiae feriales” között
TH I	TH II
TH III	TH V
TH VII	TH IX
TH XI	TH XVII
TH XII	TH XIX
TH XV	TH XXIV
TH XVI	LAD. ZALK.
TH XVIII	
TH XXI	
TH XXIII	
SZYDLOV.	
TON. Vratisl.	

Egyfajta tonárius-tipológiát tesznek lehetővé azok az árnyalatok, amelyek az imént bemutatott struktúráját módosítják. A „differentiae feriales” szakasz, amely az antifonális zoltározásnál egy tónusban használatos zoltárvégződéseket tárgyalja kimerítően, kétféle módon tagozódott be a tonáriusba: vagy középponti helyet foglalt el a zoltározási mintapéldák és a rezponzorium-vezetés között, vagy kiemelt helyre került az adott tónus bemutatásának legegyszerűsége rögtön a zoltárdallam fő emlékeztető formulája után. Ez a sorrendi csere tulajdonképpen vízváltó lehet a Traditio Hollandrini tonáriusainak két nagy csoportja között.⁴¹ (5. táblázat.)

35. Egyedi szöveggel TH XV-ben: *Qui primum tonum* (10, 53; TIH V, 64.)

36. Bernhard, Witkowska-Zaremba, *Die Lehrtradition*, TIH I, 52, 69–71. – Az 5c-ként azonosított állandó jelzők a Hollandrinus-hagyomány mindkét szövegcsoportját jellemző, ún. „communis” lokuszok.

37. TH III 8, 39 (TIH II, 351); TH XI 5, 144 és 36 (TIH IV, 193, 198–199); TH XX 4, 44–58 (TIH V, 399–405.).

38. TH XI 5, 144 (TIH IV, 194.).

39. TH V 4, 107 (TIH III, 98); TH XVIII 3, 48–56: „Finalia thonorum” (TIH V, 279–280.).

40. Mindkettő a TH XV-ben: 92–100, 101–109 (TIH V, 71–72) és a TH XVI-ban: 3, 10, 8–17, 18–143 (TIH V, 138–143).

41. E szempontra Calvin M. Bower hívta fel a figyelmet a *Traditio Hollandrini* szövegek kritikai kiadásának előkészítéséhez a 2009-es nieborów-i konferencia idején közrebocsátott munkaanyagában, amely kézirat maradt.

Elsősorban nem a mintadallamok megléte vagy hiánya, hanem pusztán a különféle tanverseknek a kéziratokban és később a nyomtatványokban való előfordulása árulkodhat a zoltártónusok sorozatának regionális változatairól egyfelől, és a zeneelméletírás hagyományköreiről másfelől. A zoltárdallamok el nem hanyagolandó zenei jellegzetességei mellett a traktátusokban hozzájuk kapcsolt emlékeztető versek is rá tudnak mutatni lokális, intézményi sajátosságokra. Tulajdonképpen párhuzamosan kétféle „tradíció” megléte tapintható ki itt: a zoltárdallam-változat megválasztása a gregoriánum helyi, területi, intézményi úzusától függ, a pregnáns tanvers-változat inkább az elméleti tanítás iskolai tradíciójától. E kétféle változatrendszer a tonáriusok példaanyagában általában nem mond ellent egymásnak, hanem egybeesik, egymást támogatja. Michel Huglo régi tézise, hogy a tonáriusokban az antifonális zsolozsma-zoltározás emlékeztető versei a tág földrajzi régiók szerint különböznek egymástól, pontosabban ugyanúgy ágazódnak el kétfelé, mint a gregorián nyugati frank és germán dallamváltozata.⁴²

A variánsképződés ettől eltérő, második szintjén helyet foglaló szövegvariánsok lokalizálása már sokkal nehezebb. (Szövegkritikai megfontolások alapján pontosan meghatározható lenne az árulkodó nyelvi fordulatok, definíciók, terminusok köre, amely a traktátusok továbbadásának, másolásának útjára mutat rá, végső soron lehetővé teszi a kéziratok stemmájának megrajzolását. Ez a filológia feladata.) Az egyazon tanvers különböző redakcióiban fellelhető tartalmi különbségek a zeneelméleti tanításban mutatkozó eltérésekre utalhatnak; ezek figyelmet érdemelnek a zenei elemzéskor. Az emlékeztető versek nagyobb készletét figyelembe véve (introitus-zoltározás, responzorium prolixumok verzusa, differentiák rövid összefoglalása) szembetűnő viszont a tananyag hagyományozódásának egysége. A traktátus számos más részlete mellett a didaktikus versek, emlékeztető dallamok is toposzként működtek. Meglétük, ismétlődésük, állandóságuk így jellemezhet, körülírhat valamely traktátus-tonárius-csoportot; hiányuk, helyettesítésük pedig adott tradíción kívüliségre mutat. Ilyen kép körvonalazódott a Hollandrinus-hagyomány tonáriusfejezeteinek elemzésekor. (6. táblázat.⁴³)

Bár a táblázatba a jobb áttekintés kedvéért a tonáriusfejezet összes kottás tanversét belefoglaltam – így a mise-introitus és a zsolozsma responzorium-verzusainak tanverseit is –, a továbbiakban a dolgozat tematikájához igazodva, szűken véve csak a

42. Huglo, *Les Tonaires*, 414, 419.

43. A tanversek, mint állandó fordulatok jelenlétét táblázatos formában mutatják: Bernhard, Witkowska-Zaremba, *Die Lehrtradition*, 117–118. A táblázat újabban bővíthető volt egyrészt ott fel nem tüntetett tanversekkel, másrészt az azóta felfedezett Hollandrinus-forrásokkal. (Vö. *TIH VII*, 250.)

zsoltárisma antifonális zsoltározásához kapcsolódó tonárius-elemekkel foglalkozom. Ezek között kitérő gyanánt kivételt teszek a tónus mintadallamával. Ha a tonárius közölt ilyen mintadallamot, akkor rendszerint ez áll az élen minden egyes tónus bemutatásánál.

6. táblázat: A tonárius tanversei a Traditio Hollandrini traktátusaiban.

<i>Primum querite</i>	<i>Primi toni melodia</i>	<i>Prima etate</i>	<i>Primus et novissimus</i>	<i>Si quis singulorum</i>
TH II	TH II	TH II	TH II	
TH III	TH III	TH III	TH III	TH III
TH V	TH V	TH V	TH V	TH V
TH VII	TH VII	TH VII	TH VII	TH VII
TH IX	TH IX	TH IX	TH IX	
	TH XI			TH XI
	TH XII			TH XIII
TH XVII	TH XVII	TH XVII	TH XVII (váltakozva: <i>Primus ut iste sonus</i>)	TH XV (<i>Qui primum tonum</i>) TH XVII
TH XIX	TH XIX	TH XIX	TH XIX (rövidítve)	TH XXI
TH XXI		TH XXI		TH XXIV
TH XXIV	TH XXIV		TH XXIV (<i>Primus ut iste sonus</i>)	
	Sz			Sz (széttagolva)
LZ (csak 1. tónus)	LZ	LZ	LZ	LZ
		TON. Vratisl.	TON. Vratisl.	

(A tónus mintadallama.) Az ezredforduló előtt keletkezett *Primum quaerite* emlékeztető szöveg és típusdallam,⁴⁴ amelyet Smits van Waesberghe „Erkennungsformel–Erkennungsmelodie” névvel illetett,⁴⁵ szilárdan őrizte pozícióját a tonáriusokban egészen a késő középkorig, habár kezdeti jelentősége a rövidített, iskolai tonáriusok korára lényegesen lecsökkent.⁴⁶ A késői középeurópai traktátus-tonáriusok saját terminológiája szerint ez a „iubilus”,⁴⁷ mely szóhasználat előzményét a 14. században Jacobus Leodiensisnél találni, mint a *cauda* vagy a *neuma*

44. Az „antifónatípus” („antiennes-types”) elnevezés M. Huglo-tól származik (Huglo, *Les Tonaires*, 386.), a későbbi munkák minden valószínűséggel tőle vették át, pl.: H. J. Becker, *Das Tonale Guigos I. Ein Beitrag zur Geschichte des liturgischen Gesangs und der Ars Musica im Mittelalter* (München: Arceo-Gesellschaft, 1975), 56. („Modellantiphon”); Hiley, *Western Plainchant*, 331–333. („type-melodies”; „resembles single-phrase antiphons in melodic style”).

45. J. Smits van Waesberghe, *Musikerziehung: Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Musikgeschichte in Bildern, III/3 (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1969), 92, 94, 96, vö. 108.

46. Érdekes kései példáját adja Theodoricus Tzwyuel tonárius-nyomtatványa, amelynek címlapján ez áll: „Tonarius qui vulgo Primum quaerite dicitur...” A kommentárok nélküli kottás kiadvány ezután valóban a *Primum quaerite*-vel kezdődik. Lásd W. Kaiser, *Dietrich Tzwyuel und sein Musiktraktat: „Introductorium musicae practicae”, Münster 1513*, Marburger Beiträge zur Musikforschung, 2, hrsg. Heinrich Hüsch (Marburg: [s. n.], 1968), 276–277. (Idézte: Huglo, *Les Tonaires*, 424.)

47. Vö. M. Bernhard, *LmL, 10. Faszikel: gutturalis – lichanos* (München: Verlag der BAdW, 2009), col. 295. (a „iubilus” címszó 2. pontja). Lásd pl. TH II, LAD. ZALK., CONR. ZAB. tract.

szinonimáját.⁴⁸ A mintadallamok a tónushoz illeszkedő, antifonadallamot idéző kezdőmotívummal indulnak, és az egyetlen dallamívbe összefoglalt frázist melizma (ez az ún. *neuma*⁴⁹) zárja, amely a tónus állandó, jellemző dallamfordulatait foglalja magában.

A 10. század második felében váltották fel latin szövegű, hosszabb dallamok az addigi, áll-görög hangzókkal ellátott frázist, amely már a karoling-kori magyarázókat is nehézségek elé állította.⁵⁰ Ezek az újak stílusukban tehát leginkább egyszerű antifonákra emlékeztetnek, és bár szövegük evangéliumi eredetű, semmiképpen nem a liturgikus énekkészlet részei.⁵¹ Az emlékezet megtámogatására szolgált a versek kezdetén az illető tónusnak megfelelő szám (*Primum quaerite regnum Dei ... etc.*),⁵² ezért olyan találó a Joseph Smits van Waesberghének köszönhető „Memorierversé” elnevezés.⁵³ Huglo a tonárius harmadik – utolsó – teoretikus összetevőjének nevezte a formulákat, amelyeknek ismerete a modusz felismerésének, az antifonadallam beazonosításának próbaköve volt.⁵⁴

A frázis végén helyet foglaló melizma, a *neuma* ritkán önállóan is előfordult, és egyaránt társult – járulékosan – a görög, illetve a latin szövegű formulákhoz. Nyugat-Európában bizonyos forrásokban lehet találkozni a *neuma* liturgikus alkalmazásával a kantum nagy-antifonáinak meghosszabbításaként,⁵⁵ valamint olyan dallamanyag gyanánt, amely szinte kiált a prosa-prosula-szerű megverselés után.⁵⁶ A *neuma* és a teljes formula szoros kapcsolata az antifonadallammal bizonyos, ám nem teljesen bizonyított; mindazonáltal éppen a késői tonáriusokban elfoglalt helye az antifonális zsolttározás közvetlen közelében igazolni látszik ezt a gyakorlatias viszonyt.

48. JAC. LEOD. inton. 4, 19: „Habet autem quilibet tonus suam caudam, quae etiam *neuma* vocatur sive oda sive iubilus.” (Minden tónusnak megvan pedig a maga záradéka, amelyet *neumának* is hívnak, vagy ódának, vagy jubilusnak [t.i. melizmatikus függeléknek].) Forrás: <http://boethius.music.indiana.edu/tml/14th/JACDIT> – Lásd továbbá Huglo, *Les Tonaires*, 430.

49. A *neuma* a középkori elméletírók leggyakrabban használt megjelölése volt a *Primum quaerite*-dallamok záradékára. Lásd C. W. Brockett, „Noeane and Neuma. A Theoretical and Musical Equation”, in *IMS: Report of the Eleventh Congress, Copenhagen 1972*, ed. H. Glahn, S. Sørensen, P. Ryom (Kopenhagen: Hansen, 1974), Vol. 1: 303–307.

50. Smits van Waesberghe, *Musikerziehung*, 92.; Brockett, „Noeane and Neuma”; T. Bailey, *The Intonation Formulas of Western Chant*, Studies and Texts, 28 (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1974) – A régi irodalom a bizánci ének intonációs, átvezető formuláit a gregorián ének zsolttárdifferenciáival azonosította. Lásd Brockett idézett konferencia-közleményét (302.).

51. Bailey, *The Intonation Formulas*, 26–29. – Az újszövetségi könyvekből vett idézetek pontos helyeit megadja: Huglo, *Les Tonaires*, 386–387.

52. Csak a korai Sankt Gallen-i forrásokban fordul elő a *Primum mandatum dei est* kezdetű tanverssorozat. Vö. F. X. Mathias, *Der Straszburger Chronist Königshofen als Choralist* (Graz: Verlagsbuchhandlung Styria, 1903), 51–52; E. Omlin, *Die sankt-gallischen Tonarbuchstaben. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Offiziumsantiphonen in Bezug auf ihre Tonarten und Psalmkadenzen*. Veröffentlichungen der Gregor. Akademie zu Freiburg (Schweiz), 18, hrsg. K. G. Fellerer (Regensburg: Pustet, 1934), 121–124; Huglo, *Les Tonaires*, 234. Bailey, *ibid.*, 30.

53. Smits van Waesberghe, *Musikerziehung*, 92.

54. M. Huglo, „Grundlagen und Ansätze der mittelalterlichen Musiktheorie von der Spätantike bis zur ottonischen Zeit”, in *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, Geschichte der Musiktheorie, 4, hrsg. Th. Ertelt, Fr. Zaminer (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000), 81; vö. továbbá Bailey, *ibid.*, 34; Chr. Meyer, „Die Tonartenlehre im Mittelalter”, in *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, Geschichte der Musiktheorie, 4, hrsg. Th. Ertelt, Fr. Zaminer (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000), 166.

55. Bailey, *ibid.*, 3, 32–35; Meyer, *ibid.* (Guido a *Micrologus*ban). – JAC. LEOD.: „Cauda vel iubilus, qui dicitur post antiphonam primi toni [...]” (záradék vagy melizma, amelyet az első tónusú antifóna után énekelnek...) idézi: *LmL*, 10. Faszikel, col. 295.

56. Hiley, *Western Plainchant*, 333.

Feltűnő, hogy a dallamformulák mind a korai (10–13. század), mind a későbbi kéziratokban viszonylag stabilak.⁵⁷ A hagyományozás során szükségszerűen alakuló dallamvariánsai nagyjában-egészében egységesek, jól körvonalazottak. A feltételezett csekély lokális variálódás mellett legnagyobb szerepe a notációs bizonytalanságoknak lehet. Áthidaló hangok jelentkeznek a nagyobb hangközlépésekben, és egymáshoz hasonult, lényegében „tónus-közi” dallamfordulatok jönnek létre, amelyek a különböző tónusokhoz való kizárólagos hozzárendelésnek ellentmondanak.⁵⁸ A késői tonárius-összefoglalásokban nem szokatlan jelenség a karakterisztikus intonációs formulák, dallamrészletek vándorlása – tónusok és zoltárrecitációs formulák között egyaránt.⁵⁹

A zsolozsma zoltározási gyakorlatához igazított mintadallamok közül a *Primi toni melodiam* kezdetű mnemotechnikai formulák⁶⁰ az egyszerű zoltarénekléshez a 12. századtól kezdve föllelhetők a német nyelvterület tonáriusaiban.⁶¹ Az emlékeztető verset a Bamberg melletti Michelsberg priorjának, Frutolfusnak (+ 1103) *Breviarium de Musica*-jával és tonáriusával szokás összekapcsolni, mivel ezek 12. századi, talán bambergi kéziratában olvasható világos diasztematikus lejegyzésben.⁶² A teljes egészében kottázott zoltárdallamra alkalmazott vers szövegezése a dallamalakot magát, vagyis a zoltározás részleteit írja le. Ezt számos kézirat tonárius fenntartotta a 12–15. század között a gregoriánum germán, avagy pentaton dialektusterületén belül Közép-Európában (lásd a fenti 6. táblázatban), majd a tanvers természetes módon kapott helyet a nyomtatott összefoglalásokban is.

A versek szövegezésének lényege, hogy szavakban fejezi ki a recitációs formula tónusonként más-más jellegzetes dallamrészletét. A 2. tónusnál együtt emlegetett „finis” (vég) és „medium” (közép) feltehetően az egybecsengően – igaz, szekund-eltéréssel – kvartugrásos megoldásra utal; a 3. tónusnál a középzárlat (mediáció) recitációs hangon való függeszkedését („suspende”) hangsúlyozza; a 4. tónusnál a mediáció lépésenkénti

57. Vö. Bailey, *ibid.*, 81–90. Kottapéldáinak mindegyikében a formulának csak a megszóvegezett része olvasható, a záró melizma nem.

58. Vö. Bailey, *ibid.*, 37.

59. Pl. 3. és 8. tónusban (TH XXI 10, 30 és 79; TIH V, 466, 476), ill. 5. és 8. tónusban (TH XXIV 17, 120 és 155; TIH VI, 218, 225).

60. Smits van Waesberghe, *Musikerziehung*, 92, 96.: ismét „Erkennungsformel”.

61. Huglo, *Les Tonaires*, 257, 259, 283, 419–424; M. Bernhard, „The Seligenstadt tonary”, *Plainsong and Medieval Music* 13 (2004): 107–125, 108.

62. D-Mbs, Clm 14965b: traktátus és tonárius, Németo. (Bamberg?), 12. század első fele, fol. 30. – A szóban forgó emlékeztető versek sorozata nem a híres tonáriusokkal együtt, hanem másik kéziratrészben van lejegyezve. Lásd Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 100–101; Smits van Waesberghe, *Musikerziehung*, 96–97 (Abbildung 41). Téves említés: Huglo, *Les Tonaires*, 281. – A kézitról és bambergi Frutolfal való kapcsolatáról lásd: Huglo, *Les Tonaires*, 253 (1. lj.), 281, 285–286; E. Klemm, *Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, 1: Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg (Textband)* (Wiesbaden: Reichert, 1980), 22. (Nr. 16). Továbbá: D. Hiley, „Die Gesänge mit Intervallnotation im Clm 14965a (Bamberg?, 12. Jahrhundert, später St. Emmeram Regensburg)”, in *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, ed. R. Kleinertz, Chr. Flamm, W. Frobenius (Hildesheim: Georg Olms, 2010), 82–83.

emelkedését („gradatim ascendit”), majd a kadencia kis szextnyi esését („ab alto cadit”) domborítja ki. Az 5. tónus mediációja fent marad („in altum in medio”), míg a 7. tónus már a mediációs formulát megelőzően fölfelé elmozdul a tubáról, az egyik szótagot (ez a *syllaba antecedens*) megemeli („elevatur”). (Lásd a 4. kottapéldát.) Az 5–8. tónus tanversei igen gyakran rendre két-két tónus közt transzponálva fennálló dallami hasonlóságot fogalmazznak meg a zsoltárformula első felében, a félzárlatokra vonatkozóan. A szövegvariánsok érdekes részletekkel szolgálnak: rámutathatnak a valóban létező variáns megoldásokra, pl. az 5. és a 7. tónus mediációja esetében⁶³ – ezekről alább a dallamelemző fejezetben lesz szó. Máskor egyszerűen felhívják a figyelmet a tónusok egyező dallamfordulataira a mediációban (6. és 1. – „Sextus autem ut primus imponitur”, 8. és 2. tónus – „Octavus secundo respondens in medio”). Az ilyen jellegű összehasonlítások részét képezték természetesen a traktátusok tónusokat magyarázó fejezeteinek is, prózában például ilyenformán:

Quintus autem tonus, quamvis in principio intonationis distinguatur a ceteris, in mediatione tamen cum secundo convenit et octavo. (JAC. LEOD. spec., Liber sextus)⁶⁴

(Az ötödik tónus pedig, úgy tetszik, az intonáció kezdeténél különbözik a többiektől, a mediációnál azután a másodiknak és a nyolcadiknak felel meg.)

4. kottapélda: D-Bsbha Ms. lat. oct. 267, f. 40r-v

Se-cun-dum au-tem in me-di-o et in fi-ne va-ri-a-bis.

Ter-ti-um sus-pen-de in me-di-o et in fi-ne prae-ci-pi-ta.

Quartus gra-da-tim a-scen-dit et tan-dem de al-to ca-dit.

Quintus in al-tum in me-di-o et in fi-ne ca-dit.

Se-pti-mus e-le-va-tur in me-di-o et in fi-ne sic va-ri-a-tur.

63. 5. tónus: *Quinti medietas quarto est [vagy: secundo; vagy: septimo est] similis...* – 7. tónus: *Septimus quartum in medio [vagy: in medio quintum] respicit...* (Például: LZ 4, 233 és 268; TIH VI, 389, 395, illetve: TH II 4, 249 és 303; TIH II, 260, 269; illetve: lásd Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 101.) – A Hollandrinus-tonáriusok az 5. tónus tanversénél kétféle választhatók aszerint, melyik tónussal állítják párhuzamba a középzárlatot. A 4. tónussal: TH IX, TH XVII, LZ, Sz; a 7. tónussal: TH II, V, VII, XII. Vö. a kommentárral, TIH VI, 415.

64 R. Bragard, ed. *Jacobi Leodiensis Speculum*, CSM 3/6, 234. Forrás: (Thesaurus Musicarum Latinarum; utolsó lekérdezés: 2019. február 8.) <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/JACSP6B>

A 15. századi subiaco-melki bencés reform⁶⁵ által érintett délnémet kolostorok kódexeiben a középkor végén az előbbi tanvers mellett vagy helyett egy, incipitjében amahhoz megtévesztően hasonló verses formula jelent meg: *Primi toni melodiam cum erecto medio* kezdettel. Ez az Huglo által B betűvel jelölt délnémet tanvers-változat, amelynek forrásbázisát Angerer ismertette kimerítően.⁶⁶ Jellemző módon több olyan délnémet bencés, kéziratoss zeneelméleti gyűjtemény is fennmaradt, amelyben mindkettő – a hagyományos és a megújított tanverssorozat is – megtalálható.⁶⁷

Huglo egyértelműen az itáliai, francia és ibériai forrásokból tudta kimutatni a *Primi toni...* didaktikus vers párját, a *Primus tonus sic incipit...* kezdetűt,⁶⁸ amely szövegében a zoltár recitációs tónusának szerkezeti elemeit – iníciüm, flexa, mediáció, végső zárlat – emeli ki. A sematikus szövegezés tónusról tónusra ismétlődik, tehát nem fogalmaz meg az egyes tónusdallamokra jellemző zenei specifikumokat. Úgy látszik, hogy a *Primus tonus sic incipit...* formula egyben a római kúria sajátja volt, de a forrás és az átvétel útvonalára nézve a kódexek nem adnak eligazítást.⁶⁹ Az itáliai *Cantorinus* nyomtatványban⁷⁰ való megjelenése sem szolgál döntő bizonyítékkal az eredet kérdésében. Mindenesetre ez tehát az a tanvers, amely a gregoriánium nyugati frank hagyományával forrt össze.⁷¹

Az emlékeztető formulával együtt – egyes kéziratokban azonban akár azok helyett – megtalálható egy-egy zoltárvers lejegyzése is a vesperásból (*Dixit Dominus* – Ps. 109, 1; *Laudate pueri* – Ps. 112, 1), hogy illusztrálja a zsolozsma egyszerű antifonális zoltározásának tónusait (*psalmi minores*), valamint a *Magnificat* és a *Benedictus* kezdő verse is, az újszövetségi kantikum díszesebb recitációs tónusának (*psalmi maiores*) bemutatására.

65. A téma irodalma liturgikus zenei szempontból: J. Angerer, *Lateinische und deutsche Gesänge aus der Zeit der Melker Reform*, Forschungen zur älteren Musikgeschichte, Veröffentlichungen des Institutes für Musikwissenschaft der Universität Wien, 2, hrsg. F. Födermayr, O. Wessely (Wien: Verband der WGÖ, 1979); továbbá R. Klugseder, „»Secundum rubricam romanam«: Reform Liturgy of Subiaco-Melk”, *De musica disserenda* 9/1-2 (2013): 175-190.

66. Huglo, *Les Tonaires*, 421, 424; Angerer, *ibid.*, 29-32 (bevezető), 33-46, 55-63.

67. A-Ssp a. VI. 44., f. 1v és 46v. Chr. Meyer, Á. Papp, ed., „Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Guelferbitani 696 Helmstadiensis una cum cod. monasterii S. Petri Salisburgensis a. VI. 44 (TRAD. Holl. XVII)”, in *TIH V*, 155-246. – A-M Kod. Nr. 950, f. 155v és 183r. Vö. RISM B III 6.

68. Huglo, *Les Tonaires*, 414-429. Az Ibériai-félsziget tonáriusainak némelyikében csekély variálódás figyelhető meg, amely a tanvers alapszerkezetét, értelmét nem érinti (pl. ...*incipit...* helyett ...*intonatur...*).

69. Huglo, *Les Tonaires*, 229.

70. A forrásról lásd e rész 16. jegyzetét. – A *Cantorinus*ban e tanvershez bizonyos tónusokban (1., 6., 7.) a díszesebb, a kantikumoknak megfelelő zoltárdallam kapcsolódik.

71. Zeneelméleti tankönyvben való jellegzetes előfordulása pl. Adrian Petit COCLICO: *Compendium musices descriptum* (Nürnberg: J. Berg, 1552), f. D ii^v-Fr.

A *tonus peregrinus* zsoltárformuláját az *In exitu Israel* (Ps. 113, 1) zsoltárversen kívül ritkán tanverssel is ellátták. A vizsgált forrásanyagban leggyakrabban a *Tali tenore tonus cantabitur...* variánsai fordulnak elő; a formula a recitációs hang (*tenor*) szokatlanságára hívja fel a figyelmet. Megállapítható, hogy ezek a szövegezések a germán-pentaton dialektusterületre jellemzőek. A másik dialektus elméletírásai inkább szokásos módon a tónusdallam lefutásával operáltak a verses összegzéskor. (A verseket és előfordulásait a 7. táblázat mutatja be.)

7. táblázat

Taliter iste tonus cantandus erit peregrinus.	HUGO SPECHTSH. ⁷²
Tali tenore tonus cantabitur peregrinus.	TH II, V, XXIV, SZYDLOV. ⁷³
Tali tenore tonus cantabitur <i>hic</i> peregrinus	LAD. ZALK., TH VII ⁷⁴
Tali voce tonus cantabitur hoc peregrinus.	Tzwyvel ⁷⁵
Tantummodo ille tonus tonabitur peregrinus.	TH XVII ⁷⁶
Octavo forma datur haec tamquam peregrina.	IOH. OLOM. ⁷⁷
In ista differentia punctus sic flectitur, et sic elevatur et sic terminatur.	TON. Franc. ⁷⁸
Item aliquando tonus iste sic incipit et sic mediatur et sic finitur.	GUIDO DION. ⁷⁹

A zsoltártónusok fő végződéseit⁸⁰ magába sűrítő mintapéldának megvolt a maga helye a késő középkor traktátusaiban tanvers nélkül is, de elsősorban a *Si quis singulorum* versikével. A szövegnek és kottának a középkori zeneelmélet szakirodalmában egyetlen párhuzamát szokás megnevezni: Adam de Fulda 1490-es, a 19. század óta megsemmisült traktátusának (*Musica*) részletét.⁸¹ Ma már számos adattal bővíthető a kör, úgyszintén a 15. század második felétől kezdődően. Használata lényegében közép-európai területre korlátozódott; benne volt a Hollandrinus-tradíció délnémet és attól keletebből

72. K.-W. Gümpel, *Hugo Spechtshart von Reutlingen – Flores musicae (1332/42)*, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Jahrgang 1958/3 (Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur–Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1958), 167. (faksimile)

73. TH II 4, 362 (TIH II, 278 – *Tali tenore cantabitur tonus peregrinus.*); TH V 4, 504 (TIH III, 166); TH XXIV 17, 166 (TIH VI, 228); Sz 13, 257 (TIH VI, 538).

74. LZ 4, 310 (TIH VI, 401); TH VII 4, 303 (TIH III, 298).

75. Kaiser, *Dietrich Tzwyvel und sein Musiktraktat*, 302.

76. TH XVII 397; TIH V, 240.

77. A. Seay, ed., *Johannes Olomons: Palma choralis (1409)*, Colorado College Music Press, Critical Texts, 6 (Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1977), 66.

78. CS 2, 140.

79. S.van de Klundert, *Guido von Saint-Denis: Tractatus de tonis. Edition und Studien* (Erlangen: Hurricane Publishers, 1998), vol. 2, 132.

80. „Exempla de numero tonorum quantum ad capitales eorum differentias.” (Példák a tónusok számáról, ami a fődifferentiákat illeti.) TH III, 8, 40 (TIH II, 352.)

81. ADAM FULD.: „Formam vero tonorum ac melodiam veram regularium et subiugalium tibi sequens ostendit cantilena.” (A következő dalocska mutatja meg neked a szabályos (itt: autentikus) és alárendelt (itt: plagális) tónusok formáját és dallamát.) Közreadás: GS 3, 356.

származó zeneelméleti tankönyvszövegeiben, sőt középkor utáni, retrospektív tonáriusmásolatokban is.⁸²

17. századi, kifejezetten retrospektív tartalmú, tonáriust is tartalmazó kéziratok a történelmi Magyarország területéről a szóban forgó tanverset további kétféle, ritkább, ábécés (*Adam primus homo*) és numerikus (*Incipiens primus*) szövegezéssel hozták.⁸³ A jelenleg ismert forráshelyzetet tekintve mindkettő a középkor utáni elemi zenei tankönyvek jellegzetes didaktikus segédeszköze. Az *Adam primus homo*, *Noe secundus* kezdetű verszet középkori használata alig mutatható ki,⁸⁴ 1500 után nyomtatott tankönyvekben azonban annál gyakoribb. A kor anyanyelvű munkái is eredeti formában emelték át, ami szintén rendkívüli népszerűségére utal.⁸⁵

- Gregor REISCH: *Margarita Philosophica nova* (Straßburg: Grüningerus, 1508), Liber quintus de principiis musicae, Tract. II, Cap. VIII: De tonis
- Iohannes COCHLAEUS: *Tetrachordum Musices*, Tractatus tertius (Nürnberg: J. Stuchs, 1514), f. Ciii^r
- Hermann FINCK: *Practica musica* (Wittenberg: G. Rhau, 1556), f. Ppiii^v
- Luca LOSSIUS: *Erotemata musicae practicae* (Nürnberg: Cath. Gerlach, 1563), f. d5^v-d6^r
- ANON.: *Introductorium musicae* (1500 körül)⁸⁶
- Heinrich SAESS: *Musica plana atque mensurabilis* (megj. h. és é. n., 1530 után)⁸⁷

Az *Incipiens primus* kezdetű didaktikus vers ellenben igen gyéren dokumentálható: Nikolaus Wollick átfogóvá bővített nyomtatott tankönyvén (*Enchiridion musices*) kívül

82. Lásd a fenti 6. táblázatot is. A Hollandrinus-tradícióbeli traktátushelyek felsorolása: Meyer, „Versus de musica”, 138. (Ugyanítt a versike szövegváltozatairól.) Teljes, pontos konkordanciajegyzék a TH III traktátusból (8, 41) kiindulva itt: TIH VIII, 76–77. – Továbbá két magyarországi pálos tonáriusban a 16–17. században: PL-CZ I-215 (R. 583), p. 136–137; H-Bn Oct. Lat. 794, f. 38^v–39^r. Közreadásuk: Földváry M. I., Csonka Sz. B., Papp Á., *Psalterium Strigoniense, III: Liber tonarius*, Monumenta Ritualia Hungarica, Series Practica, III (Budapest: Argumentum – ELTE BTK Latin Tanszék, 2014), 66.

83. Vö. Á. Papp, „Zeneelméleti jegyzetek és tonárius Cserei János énekeskönyvében”, *Magyar Zene* 38 (2000): 282–283, 301 (kottapélda).

84. Vö. Huglo, *Les Tonaires*, 423. Itt egyetlen példája egy 15. századi speyeri pszaltérium (F-SEL 127). – Magyarországi források: 1. Cserei János énekeskönyve (1629–ca.1650). H-Bn Oct. Hung. 1609, f. 40^r-v; 2. Keserüi Dajka János, Geleji Katona István, szerk., *Öreg Graduál* (Gyulafehérvár, 1636), p. 507–511. (Lásd RMK I, No. 658.)

85. Lásd R. Denk, ‘*Musica getutscht*’: *Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik*, Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 69 (München: Artemis Verlag, 1981), 127. – Az itt közölt kéziratot forrás német nyelvű traktátus a *musica figuralis*ről (Dél-Bajorország, 16. század): D-Sl HB XVII 26. Vö. RISM B III 3, 193–196.

86. H. Riemann, „Anonymi Introductorium musicae (c. 1500)”, *Monatshefte für Musikgeschichte* 29 (1897): 161.

87. R. Federhofer-Königs, „Die Musica plana atque mensurabilis von Heinrich Saess”, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 48 (1964): 82.

egyelőre csupán három késői magyarországi kézirat tonárius-feljegyzésből ismert.⁸⁸ Ugyanilyen ritka a TRAD. Holl. XV és XXIV tonáriusainak *Qui primum tonum* kezdetű versikéje.⁸⁹

Ezeknek a tanverseknek a *Saeculorum amen*-nek (vagy: *Euouae*-nak) megfelelően hatszótagosak a sorai. Bár értelmét veszteni látszik összefoglaló jellege, de ez a versike is, mint a hosszabb tanvers-sorozatok, kivételesen tónusonként széttagolva jelenik meg némely traktátus-tonárius lapjain.⁹⁰ E megoldás az *Öreg Graduál* anyanyelvű részekkel kombinált tonáriusában is fölfedezhető; mintája valamely wittenbergi vagy nürnbergi zeneelméleti nyomtatvány – esetleg Finck vagy Lossius műve – lehetett (forrásokat lásd fent).

1.2. Zsoltárdallam-variánsok I. A két dialektus

A gregorián ének két dialektusának, a „románnak”, „latinnak” (*romanisch, lateinisch*) vagy nyugatfranknak (*westfränkisch*) nevezett egyik és a germánnak (*germanisch, deutsch*) nevezett másik elágazását a zsoltártónusokon Peter Wagner írta le monográfiája második és harmadik kötetében.⁹¹ Szűkszavú bemutatása mellett a kottapéldák alkotják lényegi közlendőjét: két-két zsoltársorozat „itáliai és francia zsoltártónusok”, illetve „német zsoltártónusok” felirattal. Ezekkel egyszermind az egyszerű zsoltározás és a díszítettebb kantikum-tónusok közt a praxisban és a forrásokban évszázadokon át fennálló megkülönböztetésre is felhívta a figyelmet.⁹²

Az összehasonlításhoz felhasznált forrásokat Wagner csak hozzávetőlegesen adta meg, így nem haszontalan azokat itt elősorolni. Az itáliai-francia sorozatot az általa „Codex Rosenthal”-nak nevezett 12. századi karthauzi kéziratból vette, amelyet talán csak notációja alapján nevezett észak-itáliai eredetűnek Wagner. A fennmaradt legfontosabb karthauzi graduálék egyikéről van szó (Parkminster, St Hugh's, A 33), amely valójában zenelméleti traktátust, tonáriust, hymnarium-részt is tartalmazó kolligátum, és amelynek notációját, illetve kopistáit illetően nem

88. Nikolaus WOLLICK: *Enchiridion musices* (Paris: Francoys Regnault, 1512), liber III, f. dviii. Forrás: TML adatbázis (<http://boethius.music.indiana.edu/tml/16th/WOLENC3>) – 1. Cserei János énekeskönyve (1629-ca.1650). H-Bn Oct. Hung. 1609, f. 40r; 2. Medvedics Balázs rituáléja (1647–1650). H-Kf Ms. 302, f. 137r-v; 3. Újhelyi pálos processionale. H-Bn Oct. Lat. 794, f. 39r.

89. TH XV 10, 54; TIH V, 64 és TH XXIV 16, 75-78; TIH VI, 197. – Lásd továbbá TIH VI, 132. Meyer, „Versus de musica” azonban nem tesz róla említést.

90. Sz 13, 36 (TIH VI, 510); 13, 94 (TIH VI, 517); 13, 114 (TIH VI, 519); 13, 144 (TIH VI, 523); 13, 177 (TIH VI, 527); 13, 199 (TIH VI, 530); 13, 217 (TIH VI, 533); 13, 242 (TIH VI, 536).

91. „Die beiden Dialekte der gregorianischen Sprache des Mittelalters, der romanische und der deutsche, behaupten ihre Selbstständigkeit bis in die Psalmtöne hinein.” P. Wagner, *Gregorianische Formenlehre. Eine chorale Stilkunde, Einführung in die gregorianischen Melodien*, III (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921), 96; *Idem, Neumenkunde. Paläographie des liturgischen Gesanges [...]*, Einführung in die gregorianischen Melodien, Zweiter Teil (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912³), 443-448.

92. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, 97-103.

jutott meggyőző eredményre a kutatás – végső soron Lyon környékéről eredeztették.⁹³ Fő forrásával Wagner összevetette még egy 12. század végi, feltehetően ravennai processzionále monasztikum (I-Rvat Pal. lat. 4750) és a St-Maur-des-Fossés-i, kora 12. századi bencés antifonále (F-Pn lat. 12044) adatait.⁹⁴ A német sorozat tanverses példái a müncheni könyvtár fent említett híres, Frutolfus-féle zeneelméleti gyűjtőkéziratából valók (D-Mbs Clm 14965b, f. 30).⁹⁵ Wagner ehhez még egy tonárius adatait hozávette, amelynek variáns pontjait apróbetűs szedéssel tüntette fel a kotta alatti szövegsorokban. Forrását illetően azonban tévedett, mert nem az előbbi kéziratból, hanem a Clm 14965a jelzetűből dolgozott.⁹⁶ A zoltárszövegű és a kanticum-példákhoz, valamint az antifonális recitáció illusztrálásához mindenesetre a Clm 14745 jelzetű 13. századi traktátuskézirat tonáriusrészét is felhasználta (f. 62v–72r).⁹⁷

A zoltározás variálódó elemeivel oly kevésbé foglalkozott azóta a gregoriánkutatás, hogy a zenei dialektusok szempontja sem érvényesülhetett különösebben. A zoltárkadenciák, vagyis a *differentiák* középkori készletét vizsgálva merült fel újabban, hogy a gregoriánum egyik regionális variánsa, méghozzá a „germán dialektus” lehet az, amelyik az általános gregorián zoltározáson, zoltárvégződéseken belül speciális differenciálásra ad alkalmat.⁹⁸ Hozzátehetjük: a gondolat a legteljesebb mértékben Wagner szellemében fogant.

A vizsgált tematika szempontjából figyelmet érdemelnek, és a téma szakirodalmában egyedinek számítanak Falvy Zoltán zoltárdifferentiákkal kapcsolatos, évtizedekkel ezelőtt tett megfigyelései.⁹⁹ A zoltárdifferentiákat leltárba véve Falvy különös jelentőséget tulajdonított a gregoriánum közép-kelet-európai emlékei között a magyar kódexek „pentatonizáló” dokumentumainak. Dolgozatát ezért a „germán dialektus” jellegzetességeinek leírásával zárta. A magyar népzenei kutatásokkal és Szabolcsi Bence kelet-nyugati szintézisével, *A melódia történetével*¹⁰⁰ a háta mögött nem hagyhatta figyelmen kívül magyarázatában a pentaton hallásmód, zenei gondolkodás hatását.

93. *Le Graduel Romain. Édition critique [...] II: Les Sources* (Solesmes: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, [1957]), 113–114. A Rosenthal nevet legkorábbi katalogizálójáról kapta a kézirat. Lásd továbbá: Becker, *Das Tonale Guigos*, 143–148.

94. Lásd Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, 96–97 (3. l.).

95. Lásd a 62. jegyzetet a dolgozat e II. részében.

96. Vö. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, 104. – A kézirathoz lásd a dolgozat I. részének 114. jegyzetét.

97. Wagner, *ibid.*, 104, 113. A kódexet Wagner is, Huglo is (*Les Tonaires*, 420.) még a regensburgi St. Emmeram kolostorból származónak tartotta. Leírását lásd: RISM B III 3, 124–126; B III 6. A Manuscripta Mediaevalia internetes oldalon található legújabb katalogizálás szerint a kézirat Közép-Itáliából származhat. E vélekedéssel éppen a tonárius zenei jellegzetességei alapján lehet vitába szállni, és valószínűbb, ha azt valamely délnémet bencés kolostor munkájának tartjuk. – Mindegyik imént idézett kézirat ma a világhálón a Münchener Digitalisierungszentrum (MDZ) *Digitale Bibliothek* oldalán tanulmányozható (www.digitale-sammlungen.de).

98. Dyer, „The Singing of Psalms”, 551–552.

99. Falvy Z., „Zur Frage von Differenzen der Psalmodie”, in *Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 25: Festschrift für Erich Schenk* (Graz, Wien, Köln: Hermann Böhlau Nachf., 1962), 160–173.

100. Szabolcsi Bence, *A melódia története. Vázlatok a zenei stílus múltjából* (Budapest: Zeneműkiadó, 1957²)

Ezen a téren, úgy vélte, a magyarországi gregoriánus egyenesen alkotó módon vett részt az európai *cantus planus* stílusának kialakításában a késői századokban.

A dialektusokat diatonizáló vagy pentatonizáló tonális jellegzetességek alapján szétválasztó és leíró módszer nem nyert maradéktalanul polgárjogot a *cantus planus* nemzetközi szakirodalmában; talán a viták következtében és a pontos adatolás hiánya miatt.¹⁰¹ A magyar zenetörténet-írás viszont sajátjának vallja. Dobszay László a Magyarország zenetörténete első kötetében Wagner korábbi elemzését (*Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig, II*, 1932) nemcsak érzékletes zenei analízissel (tetrachord-értelmezés) és bőséges összehasonlító kottapéldával tárta elő, hanem más tényezőkkel – liturgikus úzus, intézmény, notáció – való következetes együttállására is felhívta a figyelmet.¹⁰²

A dialektusok közti különbségtétel példaként tárgyalta ismétlődően a szakirodalom a felső ambitusbővülés jellegzetes esetét az 1. tónusú antifóna-, illetve incipit-típuson (*Ave Maria* – vagy introitus-dallamként: *Gaudeamus*).¹⁰³ Walther Lipphardt erre fókuszáló korábbi vizsgálatának – amely egy a 20. század számos jellemzési és datálási kísérlete közül – alanya éppen traktátus-tonárius volt: a Heinrich Sowa által kiadott *Libellus tonarius* (Tonarius Augiensis, vagy altzelle-i tonárius).¹⁰⁴ Ne feledjük, miképpen alakult a germán dialektus legelső karakterizálása német kéziratok alapján Wagner tollából: a csúcshang félhanggal (*e* helyett *f*; *h* helyett *c*; *a* helyett *b*) vagy egész hanggal (*b* helyett *c*; *f* helyett *g*) magasabbra kerül.¹⁰⁵ Lipphardt a tonárius ambitusokkal operáló notációjából és tónus-jellemzéseiből kísérte meg kiszűrni, hogy az 1. tónusban a csúcshangoknál pentatonizál-e a tonárius által idézett variáns, vagy sem; eléri-e a felső *c*-t, vagy sem.

A Lipphardt által kivitelezett statisztikus vizsgálat a tonárius példaanyagának heterogén voltáról árulkodott. A szerző ezt a két dialektus tisztázatlansága, kiforratlansága jelének vélte a

101. Wagner, *Neumenkunde*, 443–448; Idem, „Germanisches und Romanisches im frühmittelalterlichen Kirchengesang”, in *Bericht über den I. Musiwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig [...]* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926), 21–34. – A germán dialektus pentatóniával való szoros kapcsolatát egyébként Wagnernek és másoknak sem sikerült megnyugtatóan tisztázniuk. Vö. H. Sidler, „Ein kostbarer Zeuge der deutschen Choralüberlieferung”, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 34 (1950): 12–15; P. D. Johner, *Wort und Ton im Choral. Ein Beitrag zur Aesthetik des gregorianischen Gesanges* (Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1953²), 63–64, 104–117 (különösen: 114.).

102. Dobszay L., „A gregorián örökség Magyarországon”, in *Magyarország zenetörténete, I: Középkor*, szerk. Rajeczky Benjamin (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988), 251–254.

103. Wagner, „Germanisches und Romanisches”, 25; M.-E. Heisler, „Studien zum ostfränkischen Chordialekt” (PhD diss., Frankfurt a. M., 1986), 91.

104. W. Lipphardt, „Über Alter und Ursprung des deutschen Chordialekts”, *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 2 (1956), 104–107. – Vizsgált forrása: H. Sowa, *Quellen zur Transformation der Antiphonen. Tonar- und Rhythmusstudien* (Kassel: Bärenreiter, 1935)

105. Idézik: Johner, *Wort und Ton*, 113; Lipphardt, *ibid.*, 104; Heisler, „Studien”, 2.

tonáriusban, amivel igazolódni látta, hogy a gregorián ének német dialektusa 1100 körül kristályosodott ki a délnémet kolostorokból kiindulva.

Falvy tanulmányában fogalmazódott meg, hogy a germán dialektus azon jegyei, amelyek korábban részét képezték az általános zenei jellemzéseknek a szakmunkákban, konkretizálhatók a zoltárdifferentiák variánsképződésében is: a félhanglépés következetes kiiktatása (2., 5. és 7. tónus) és a lefelé kvartugrás megjelenése (2. tónus); az *a-h* lépés fölfelé bővítése tercugrássá, vagyis az *a-c* összekötése, a „csúcshang” kitolása (3. és 4. tónus).¹⁰⁶ Zsoltártónusok vonatkozásában a dialektus-kérdés kutatástörténetének érzékeny pontja a 3. tónus lefolyásánál rejlik. A zoltárrecitáció tenorhangjának *h*-ről *c*-re emelését annak idején hajlamosak voltak a germán dialektus számlájára írni; ezt az elméletet azonban nem lehetett kellőképpen bizonyítani. A gregoriánium korai korszakába visszavezető történeti kérdésről van szó, amelyet a kutatók a paleográfia oldaláról kívántak megnyugtatóan tisztázni, mindhiába.¹⁰⁷

A zoltárrecitáció szakirodalma – nem éppen a dialektuskülönbségek szemléltetésének céljával, hanem azért, hogy minél szélesebb látószögű képet adjon a középkor e kevésbé dokumentált műfajáról – egy sokat ismételt összehasonlítással élt: a *Commemoratio brevis* (COMM. BR.) zoltársorozata mellé a 20. század eleji solesmes-vatikáni könyvek tónusait tette.¹⁰⁸ A COMM. BR. esetében nem volt lényeges a forrás és dallamainak lokalizálása, a hangsúly azok archaikusságára helyeződött. Az *editio typica* által közölt dallamok a ma is kézbevehető, ám sok évszázaddal korábbi hagyományt megörökítő gregorián énekeskönyvet reprezentáltak. A solesmes-i szerzetesek és a vatikáni bizottság által létrehozott „restaurált” énekeskönyv, az *Antiphonale Romanum* (1912) a nyugat-európai diaton variánsokat újította föl a zoltározásban is.

Adva vannak tehát mindazok az összehasonlító példasorok (Wagner és Stäblein összeállításai), amelyeknek alapján első megközelítésként vázlatosan leírhatjuk az észrevehető és feltételezhető dialektuskülönbségeket.¹⁰⁹ (Lásd az 5. kottapéldát.)

- Az 1. tónus középzárlatában a COMM. BR. és Frutolfus mintadallamai lehajlanak az *F*-re, míg a Codex Rosenthalban és a vatikáni énekeskönyvben ugyanitt *a*-ra végződik a mediáció. A kantikumszoltározás dallamainál ilyen megkülönböztetés nincs jelen, marad az *a* középzárlat.

106. Falvy, „Zur Frage von Differenzen”, 162, 164, 166, 169.

107. Heisler, „Studien”, 54–57.

108. Stäblein, „Psalm” (melléklet: „Tabelle der römischen Psalmformeln”)

109. Hasonló forrásbázisra – és nem többre – épített: Dobszay L., *Psalmorum melodia*, Egyházzenei Füzetek, II/5. (Budapest: LFZE és Magyar Egyházzenei Társaság, 2002) – Az alábbiakhoz lásd a 17–24. oldalakat (sajnos sok hibával).

- A 2. tónus középzárlata a COMM. BR.-ben, a Codex Rosenthalban és az Antiphonale Romanumban *F*; a Wagner által idézett „német” variáns *D*-re zár. A kantikumzsolttárok ismét egységesen az *F*-es mediációt adják. A 2. tónus differenciájában a kelet-európai pentaton variánsban mindenütt kiesik az *E* hang, amely kiküszöböli a tenor alatti kisszekund lépést, és szignifikáns kvart-ugrást idéz elő lefelé.¹¹⁰
- Wagner német eredetű forrásainak 3. tónusa mediációjában és végső záradékában úgy tér el az összes többi forrásban szereplő megfelelő zsolttárdallamtól, hogy pentatonizálva hangsúlyozza az *a-c* kistercet, és következetesen kihagyja a zárlatból a *h* hangot. (A COMM. BR. 3. tónusú zsolttárformulájának mediációja eközben egyenesen *h*-ra végződött.) A szekundlépés tercre cserélése a kantikumdallamban is ugyanúgy történik, mint az egyszerű zsolttározásnál.
- A 4. tónusban a 3. tónushoz igen hasonló „tonális” variáns keletkezik: a differenciában a vatikáni énekeskönyvben és a Codex Rosenthalban a *G-a-h* trichord (diaton változat), míg a német kódexekben a *G-a-c* triton (pentaton változat) alkotja a formula magját. A mediációban a COMM. BR. emelkedő megoldását mintha később a végén ereszkedőre cserélték volna (ebben nem észlelhető dialektuskülönbség). Az első félvers iníciúmát illetően viszont a dialektusok szerint oszlanak meg a források: a magas (*a*) kezdés csak a diaton változatban figyelhető meg.¹¹¹
- Az 5. tónus differenciájában a kódexek nem mindig jelölik a *b* hangot (*b rotundum*). Mind Wagner és Falvy példasorai, mind a legújabb kori vatikáni redakció alapján úgy tűnik, mintha a diaton változat kisszekundtot (*h-t*), a pentaton változat nagyszekundtot (*b-t*) szólaltatna meg a *c* tenorhang alatt.¹¹² Ennek a megkülönböztetésnek azonban ellentmondanak az egykori transzpozíciók,¹¹³ és egyértelműen az a középkori tanítás, amely az 5. moduszt a hexachord-rendszerben leírva hangsúlyozza a harmadik hexachordhoz, a „molléhoz” elmaradhatatlanul hozzátartozó *b rotundum*ot.¹¹⁴ Az 5.

110. Ez és a továbbiakban leírt alapvető megfigyelések egy része szerepelt már itt is: Falvy, „Zur Frage von Differenzen”.

111. Ezt Coclico traktátusa is alátámasztja (lásd *Compendium musices*, f. E r.)

112. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, 135; Falvy, *ibid.*, 167; Dobszay, *Psalmorum melodia*, 23. – A germán dialektus általános karakterisztikumai között ez mint „hangközbővülés” szerepelt: Johner, *Wort und Ton*, 107.

113. Wagner, *ibid.*, 135–136 (lásd a l.j.-et).

114. Meyer, „Die Tonartenlehre im Mittelalter”, 202–203.

zsolttártónusban tehát nem feltétlenül találni dialektus-specifikus dallamrészletet. (Mindazonáltal a COMM. BR. kottájában a mediáció *h*-ra végződik.)

- Mivel a 6. tónus mediációja az 1. tónusét „másolja”, ugyanaz a variáns pár figyelhető meg itt is, mint az 1. tónusban. A legújabb kori vatikáni könyvek azonban a Guidetti által szándékosan megújított mediációt őrzik, amely elkerüli ezt a párhuzamosságot.¹¹⁵

5. kottapélda: Az egyszerű zsolttártónusok dialektusok szerinti különbségei Wagner és Stäblein összehasonlító példasorai nyomán.

„diaton”		„pentaton”
	1. tónus, mediáció	
	2. tónus, mediáció	
	2. tónus, differentia	
	3. tónus, mediáció	
	3. tónus, differentia	
	4. tónus, differentia	
	8. tónus, mediáció	

- A 7. tónus iníciuma a Codex Rosenthalban és a vatikáni kottákban kéthangos neumákat tartalmaz (*ch - hc*) helyett, hogy szillabikusan lépdelne a tubahang felé. Továbbá Wagner egyszerű zsolttározási példái között tűnik fel, hogy a 7. tónus középzárlatát a „német” források egyszerűen *c*-re leeresztik, míg a COMM. BR. és a nyugati kódexek tónusdallamai – természetesen utóbbiakhoz kapcsolódik a vatikáni szerkesztés is – *e*-re végződő, homorú zárlati formulát alkalmaznak.¹¹⁶ (Mindez a kantikum-zsoltárra nem vonatkozik!) Bővebb

115. *Directorium chori ad usum omnium ecclesiarum, cathedralium et collegiatarum*, ed. G. Guidetti, J. F. Massanus (Roma: Steph. Paulinus, 1604), 565; vö. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, III, 105.

116. A 7. tónus nyugat-európai, diaton variánsáról itt írottak pontosan ráillenek Cocllico Compendium musices-ének kottapéldájára is (f. E iv^r).

összehasonlító anyagon vizsgálva azonban ezt nem lehet többé kizárólagosan a dialektusterület sajátjának tartani. (Lásd a következő fejezetben.) A tónus differentiái között Falvy által kiemelt „tisza pentaton kadenciát”, vagyis a terces ambitusbővítést fölfelé és lefelé magam inkább transzponált 4. tónusú differentiával azonosítanám.¹¹⁷

- A 8. tónusú zoltárdallam egyetlen variálódó pontjának az áttekintett példasor alapján ismét csak a mediáció látszik: a diaton hagyomány *c*-n, a pentaton *a* hangon zárja.

Az előbbieken elemzett, „másodkézből” való dallamanyag természetesen időbeli változásokat és valamely helyi gyakorlat szerinti eltéréseket egyaránt érzékeltethet. Itt nemcsak a COMM. BR.-nek a későbbi forrásokhoz képest észlelt archaizmusairól van szó, hanem más apró különbségekről is, amelyek nem írhatók a zenei dialektusok közti eltérések számlájára. Míg az iníciümök képlékenysége a példaanyagban¹¹⁸ talán általában a formula kikristályosodásának többszakaszos, hosszú történetére vet fényt, és alaposabb következtetésekre nehezen ad alkalmat, addig viszonylagos biztonsággal sorolhatók a régies megoldások közé egyes mediációk (3., 4., 5. tónus).¹¹⁹ A 8. és 2. tónus terminációjában a COMM. BR.-ben még meglévő, majd kivesző hajlítások (6. kottapélda), ugyanígy további differentiák olyan kéthangos neumái esetében, amelyek csak egyes forrásokra jellemzőek, szintén érdemes archaikus vonások jelenlétére gyanakodni. A korábbi szakirodalom nyújtotta példáink itt azonban nem elegendőek annak pontos megítélésére, hogy a variáns az egyházi intézmények mely csoportjára, mely földrajzi körben és mely időszakban lehetett jellemző. Tudnivaló például, hogy a 4. tónusú zoltárvégződés kéthangos neumákkal való ékesítése, mely a Codex Rosenthalban, a ferenceseknél és a vatikáni énekeskönyvekben is megvan,¹²⁰ időközben már hiányzott a 16. századi Guidetti-nyomtatvány összeállításából, miközben e differentiának, éppen ellenkezőleg, leginkább pentaton változatait jellemezte tendenciózus szillabikusság. (7. kottapélda.) Egyelőre ugyanígy megfejtethetlen, a 6. tónust miért zárja a COMM. BR.-ben viszonylag mélyebb járású termináció.¹²¹ (8. kottapélda) Ezek és más hasonló jelenségek – mind a zoltártónusok nüansznyi dallamvariánsai – remélhetőleg magyarázatot

117. Falvy, „Zur Frage von Differenzen”, 166, 168.

118. Vö. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, 116.

119. Vö. *ibid.*, 93–94.

120. Lásd az OFM differentiát: MMMA, V/1, 120*; ugyanezt itáliai antifonálékból: Dyer, „Singing of Psalms”, 554. Úgyszintén, és a 8. tónusban is megvan: Coclico, *Compendium musices*, f. E ÿr, F ÿr.

121. Párhuzama az *Antiphonale monasticum* kantikumtónusának terminációja Stäblein („Psalm”, Tabelle) példasorában.

fognak nyerni a források jóval szélesebb körű feltárása és elemzése, minden egyes szignifikáns eset különválasztása után.

6. kottapélda

...sae- cu - lo - rum a- men. ...ex- qui - runt e - um.

...sae- cu - lo - rum a- men. ...de - re - lin- quas us- quae- qua- que.

7. kottapélda

Comm. br.

...cu - sto - di - ri ni - mis.

Cod. Rosenthal

...e - um in ex - cel - sis.

Guidetti

...se - de a dex- tris me - is.

Ant. Mon.

...at - que sic fi - ni - tur.

8. kottapélda

...o - mni - a man- da - ta tu - a.

Wagner zsoltdifferentiákról összeállított táblázatai – három oszlopban itáliai, francia és német antifonále, illetve tonáriusok készletei – mutatták első közelítésben, érzékletesen a variánslehetőségeket,¹²² részben ugyanazokat, amelyekre a dialektuskülönbségeknél már utaltam. Jól látszik, ha némely végződés csak egyik dialektus készletében mutatkozik: például egy-kettő a *D* végű 1. tónusúak közül csak az itáliai antifonáléban szerepel. Ugyanígy igen világosan látható, ha a pentaton és a diaton jellegű variáns differentia-alakok egyazon forráson belül keverednek, mint például a 4. tónusú a délnémet tonáriusban. Az azonos záróhangú és alakilag elvileg azonos végzódéseket a három oszlopban ugyanabba a sorba írva azonnal kiderül, ha egy differentia más-más variáns alakban fordul elő a két dialektusterületen, illetve a három forrás valamelyikében. A szinoptikus összevetés azonban nem mindig történt meg, így egyes végzódések jellemző variációs tendenciái nem látszanak. Következzenek mégis az első látásra levonható tanulságok! A 8. tónusban például egyedül a francia tonárius

122. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, 132–137. – Forrásairól lásd fent a dolgozat I. részének 114. jegyzetét.

kottázott a végződés negyedik szótagján *clivis* hajlítást (ugyanakkor az a Cod. Rosenthal kantikumtónusában is szerepelt); a 4. tónusban látszólag a diaton énekmódra jellemzőek a *clivisek*, és a pentaton hagyományra a szillabikus dallamok; az 1. tónusban éppen fordítva: csak a délnémet tonárius tartalmaz a harmadik-negyedik szótagon kéthangos neumát énekelhető differenciákat. Mivel azonban egyetlen forrás nem lehet önmagában elég reprezentatív, nem szabad a gregorián zoltárrecitáció dialektuskülönbségeire vonatkozóan ezekkel a leegyszerűsített következtetésekkel és kellően alá nem támasztott feltevésekkel megelégedni. Ha alkalom adódik megfelelően kiválasztott, nagyobb számú – és ezáltal valóban reprezentatív – forrásanyaggal dolgozni, akkor akár a tonáriusok példaanyagán, akár a zsolozsma-énekeskönyvek *Saeculorum amen*-jein keresztül bemutatathatóvá válik a zoltárformulák különbsége, és megfigyelhető az észlelt variabilitás véletlen- vagy törvényszerűsége.

Jól érzékelhető volt a differenciák készletében a kétféle zenei dialektus az esztergomi és a magyarországi ferences liturgikus hagyomány zeneileg élesen elkülönülő antifónarepertoárjának közreadásában.¹²³ A nyugati diatonikus változatrendszer öröklő ferences rend kódexeinek dallamanyagát és zoltározási gyakorlatát egyfajta kontrasztként lehetett elhelyezni egy közép-európai egyházmegyes hagyomány zeneileg pentaton repertoárja mellé. A ferencesek zoltározási gyakorlata feltehetően nem állhatott messze a közép-itáliai traktátusokban leírtaktól. A magyar érseki székhely liturgikus és zenei úzusáról a zoltárvégzések tekintetében még nem lehet ilyen egyértelmű eligazítást adni; bővebb eredményekre arra vonatkozóan, hogy a magyarországi zoltározási gyakorlat milyen forrásokból táplálkozott – azon kívül, hogy egy tágabb közép-európai körhöz kapcsolódott –, csak az alább következő vizsgálatok után számíthatunk.


A következő rövid összegzésben – lásd a 9. kottapéldát is – az esztergomi (STR) és a ferences (OFM) zoltárdifferenciáknak azon különbségeire szeretnék rámutatni, amelyek az úzus különbségén túl minden valószínűség szerint magát a gregorián dialektust is jellemzik. Bizonyos kadenciavariánsok ugyanis következetesen ismétlődnek egyik vagy másik hagyomány énekeskönyveiben, és tartoznak félreérthetetlenül egyik vagy másik gyakorlatához és zenei variánsrendszeréhez. E változatok kiszűrését lényegesen megkönnyítette maga a munkamódszer: ugyanannak az antifónadallamnak több zsolozsmaforrásban való egyidejű áttekintésekor a

123. Dobszay L., Szendrei J., hrsg., *Antiphonen, 1–3*, Monumenta Monodica Medii Aevi [rövidítve: MMAe], V (Kassel: Bärenreiter, 1999), 117*–122*.

differentiacseréket jól lehetett regisztrálni; olyan nagy mennyiségű anyagon pedig, mint amelyet a Monumenta-kötetek antifóna-dallamtára kínál, mód nyílt a következetességet ellenőrizni.

- 1. tónus, 1a2: csakis ferences énekeskönyvekben fordul elő az 5. szótagján *GF clivis*-szel. A diaton alak Wagner táblázatában is szerepelt az itáliai forrásban (negyedik differentia), de ott a délnémet tonáriusnak nem 1a2 differentiájával, hanem az 1a3 végződésével volt párba állítva
- 1. tónus, 1g2: utolsó szótagján a jellegzetes *torculus* helyett a ferences változatban AG clivis van.

9. kottapélda: Az esztergomi és a ferences úzus differentiahasználatának karakterisztikus pontjai.

STR		OFM
	1a2	
	1g2	
	3a1	
	3a2	
	3g1	
	4a	
	6f	
	7c2	
	8c1	

- A 3. tónus végződéseire az az általánosságban már említett vonás nyomja rá a bélyegét, hogy az *a-c* tercet a pentatonizáló énekmód üresen hagyja, míg a diaton változat fokanként haladva *h*-val kitölti azt. Az ezáltal érintett differentiák: 3a1, 3a2, 3g1.
- A 4. tónusban ugyanez a helyzet a 4a, 4g1, 4f, 4e végzéseknel (kottapéldán csak a 4a differentia). Kiderült viszont, hogy a ferences gyakorlatban nem kizárólagos a *ha clivist* tartalmazó diaton differentia, mert vele egyidőben egyenrangú szillabikus változata is használatban volt.
- A 6. tónus kadenciájában a nagyszekund kistercre cserélésével – és a *b rotundum* beiktatásával – jött létre a formula pentaton alakja.¹²⁴
- 7. tónus, 7c2: a diaton differentia utolsó szótagján *c* helyett *hc pes* áll.¹²⁵
- 8. tónus, 8c1: a kadencia egyik alakja szillabikus, a másokban az 5. szótagon *cd pes* hajlítás van. Előbbi a nyugati dialektus sajátja, míg utóbbi a germán, pentaton dialektusé már Wagner összehasonlító példasorában is.

A zsoltárdallamok különböző megjelenési formái tehát a kétféle zenei dialektus szerint természetesen más-más jellegzetes dallamfordulattal, hangközviszonyokkal és hangkészlettel járnak. A vizsgált szakirodalmi anyag arra engedett következtetni, hogy a differentia-készlet – nem a mennyiség és változatosság, hanem a konkrét dallamvariánsok szempontjából – erősen ki volt téve az időbeli változásoknak is; ezek precíz elkülönítésére a regionális és lokális zenei variánsoktól azonban alkalmatlan a forrásoknak az a fajta merítése, melyet akár Wagner példasorai, akár a magyarországi antifóna-összkiadás nyújtani tudtak. Wagner téziséből kiindulva bizonyítást nyert ugyanakkor, hogy a zsoltárdallam zenei megjelenése igenis eligazító lehet a földrajzi helyre és egyházi intézményekre nézve, s ugyanúgy a zsoltárdallamokat összefoglaló tonárius keletkezési vagy használati körét illetően is. A pentaton–diaton zsoltártónuspár eközben pedig épp csak körvonalazza azt, hogy a gregorián zsoltárrecitáció sémájának nagyvonalú egységén, szigorú tervszerűségén belül valaha finom variánsokban éltek a tónusdallamok.

124. Wagner összehasonlításában ilyen különbség nem mutatkozott. Lásd *Gregorianische Formenlehre*, 136.

125. Szintén nincs különbség Wagner példasorában, lásd *ibid.*

1.3. Zsoltárdallam-variánsok II. Iníciумok és mediációk

Feriális zsoltárok – „psalmus minor”

A zsolozsmazsoltározás egyszerű, „feriális” tónusainak elkülönítése azoktól a zsoltárformuláktól, amelyekre az evangéliumi kantikumokat énekelték, az újabb nemzetközi szakirodalomban a zenei jellegzetességeken túl lényegében a késő középkori traktátus-tonárius fejezetbeosztásán, anyagkezelésén alapul,¹²⁶ bár maga a „psalmi feriales” szóhasználat inkább az ünnepélyességi fokozatok (*solemnis / festiуus* vagy *ferialis*) liturgikus könyvekbe történt bevezetésével hozható összefüggésbe.¹²⁷ A zeneelmélet-írások tonáriusfejezeteinek szerzői sosem mulasztották el megtenni az említett megkülönböztetést. A differentiákról szóló tanítás ezen belül mindenkor az egyszerű, közönséges antifonális zsoltározás bemutatásához tartozott hozzá szorosan.

A most következő fejezet célkitűzése, hogy a közép-kelet-európai tonáriusok lehető legszélesebb köréből – köztük a magyarországi pálos rendi és egyéb retrospektív tonáriusokból – vett zenei példaanyag alapján lehessen egzakt képet alkotni a zsoltárrecitációs formula változatképződéséről. A tónusdallam variánsainak áttekintésekor a tanverssel ellátott zsoltározási mintákból indulok ki, tekintve, hogy leggyakrabban így szerepel a forrásokban a teljes zsoltártónus bemutatása, és ritkábban zsoltárszövegekkel. Másodlagosan és hallgatólagosan természetesen ez utóbbiakat is be kellett vonni az elemzésbe. Előny, hogy az egy kaptafára haladó tanvershez illesztett dallamok könnyűszerrel összehasonlíthatók,¹²⁸ hátrány viszont, és kérdéses, hogy az ily módon megmerevedett formulák eleget árulnak-e el erről az eredetileg rugalmasan alakuló formuláról. Az elemzés problematikus pontját képezi továbbá a hangsúlyhoz való alkalmazkodás megállapítása. (Ez mindössze egyes hangok megduplázását, esetleg előlegezését jelentené.) Tény, hogy szöveg- illetve hangsúlyelosztás tekintetében elvéte

126. Lásd a „Tanversek és mintadallamok az antifonális zsoltározáshoz” című fenti fejezetet, különösen annak 36. jegyzetét a traktátusbeli megkülönböztetésről („psalmi maiores” és „psalmi minores”). – Vö. C. M. Bower, „Ferial Psalmody as a Defining Feature within the Tonaries of the *Traditio Iohannis Hollandrini*”, in *TIH VII, Studien*, hrsg. M. Bernhard, E. Witkowska-Zaremba (München: Verlag der BAdW, 2016), 210. – Nem keverendő össze a jelző annak másik használati területével, amely a zsolozsma évközi idejének „de psalterio” antifónáira vonatkozik („ferial antiphons”), vö. Hiley, *Western Plainchant*, 91. – Fel kell hívni a figyelmet arra, hogy az „officium” műfajmegjelölés a középkori traktátus-tonáriusokban mást jelent; az introitus-zsoltározás bemutatásakor használatos („forma sive melodia super versus seu psalmos officiorum”), pl. LAD. ZALK. 4, 138 (TIH VI, 376.).

127. Itáliai dokumentumok idézhetők: pl. BONAV. BRIX. (a TML adatbázisból) és Guidetti, *Directorium chori*, 562.

128. Zsoltárdallamok emlékeztető verssel együtt történő összevetésével korábban csak a 15. századi subiacó-melki reformtonárius és az általános középkori délnémet zsoltársorozat bemutatása, illetve kritikai közreadása során lehetett találkozni. Lásd Angerer, *Lateinische und deutsche Gesänge*, 47–72.

különbséget tapasztalhatunk még egyazon forráson belül is a tanverses és a zoltárszövegű mintapéldák között. Az akcentusos és a visszaszámláló (kurzív) szövegkiosztás közti különbségtétellel a példák szövegének egyhangúsága, illetve az egyenlőtlen dokumentáltság miatt nem foglalkoztam. Ugyancsak mellőzöm az azonos hagyománykörből származó, lényegében konkordanciát mutató tanversek szövegvariánsainak filológiai jellegű bemutatását, és csak a szövegezők lényeges tartalmi eltéréseire utalok, ahol a tárgy megkívánja.

Az iníciium. A recitációs tónus elemeit sorrendben haladva vesszük szemügyre. A 6. tónus iníciuma megegyezik az 1. tónuséval, a 8. tónus iníciuma pedig kvinttel magasabban ugyanúgy alakul, mint a 2. tónusé.¹²⁹ Az elemzéskor fontos szempont, hogyan viszonyul a formula kezdőhangja a tónus alaphangjához.¹³⁰ Létezett olyan traktátus, ahol külön példasor illusztrálta a doxológia első szótagjaira (*Gloria*) eső formulát.¹³¹ Számos teoretikus forrás iníciium nélkül örökítette meg az egyszerű zoltározást, amely ezáltal azonnal a tubahanggal kezdődik. Néhány azok közül a tonáriusok közül, ahol egyáltalán nincs iníciuma a tónusok mintapéldáinak: a TRAD. Holl. III, ¹³² XV¹³³ és XXI,¹³⁴ SZYDLOV.,¹³⁵ ANON. Claudifor.,¹³⁶ IOH. OLOM.,¹³⁷ Univ Lips, Berol-258, valamint a német nyelvű PsalteriumHymnarium.¹³⁸ Hasonlóan jártak el a 15. század végi, 16. századi nyomtatott traktátusok közreadásakor. Ezek az iskolai munkák más tartalmi egységeikben is a régióra jellemző késő-középkori zeneelméleti tradíciót vitték tovább. Példaként, de nem a teljességre törekedve álljon itt Keinspeck,¹³⁹ Wollick,¹⁴⁰ Ornitoparchus,¹⁴¹ Spangenberg,¹⁴² Vogelsang¹⁴³ tonáriusa.

129. Vö. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, 95, 116–117.

130. Földváry M. I., Csonka Sz. B., Papp Á., *Psalterium Strigoniense*, III, 7.

131. TH III 8, 39 (TIH II, 351.)

132. TH III 9, 23 stb. (TIH II, 356.)

133. A második tonárius példaanyagában: TH XV 10, 126 (TIH V, 73.)

134. TH XXI 10, 11 és 12 stb. (TIH V, 462.)

135. Sz 13, 68 stb. (TIH VI, 514.)

136. K. Rauter, *Der Klagenfurter Musiktraktat von 1430: Tractatus de musica* (Klagenfurt: Kärntner Druck- und Verlagsgesellschaft, 1989), 112 (átírás), 159 (fakszimile).

137. Seay, ed., *Johannes Olomons*, 46, 49, 52, 55, 58, 60, 63, 66.

138. A-Wn Cod. Pal. Vind. 3079. Lásd R. Stephan, *Deutsch Antiphonal, Quellen und Studien zur Geschichte des deutschen Chorals im 15. Jahrhundert [...]*, ÖAW, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 595, Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, hrsg. Othmar Wessely, 24 (Wien: Verlag der ÖAW, 1998), 114.

139. M. Keinspeck, *Lilium Musicae plane* (Augsburg: Johann Froschauer, 1500) „De intonatione psalmodiarum maiorum et minorum secundum omnes tonos” (f. b Vv–VIv)

140. N. Wollick, *Opus aureum* (Köln: Henricus Quentel, 1501) – K. W. Niemöller, hrsg., *Die Musica Gregoriana des Nicolaus Wollick, Opus aureum, Köln 1501, pars I/II*, Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, 11 (Köln – Krefeld: Staufener-Verlag, 1955), 63–76.

141. Lásd fent e rész 11. jegyzetében.

142. J. Spangenberg, *Questiones musicae in usum scholae Northusianae* (Nürnberg: Iohannes Petreus, 1536)

143. R. Federhofer-Königs, „Johannes Vogelsang und sein Musiktraktat (1542). Ein Beitrag zur Musikgeschichte von Feldkirch (Vorarlberg)”, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 49 (1965): 99–100.

Másutt csak némelyik tónus éléről hiányzik a kezdőformula, de mindenféle ésszerű rendszert nélkülözve: így például az 1., 3., 4. tónusban (TRAD. Holl. IX¹⁴⁴), a 4. és a 7. (HUGO SPECHTSH.¹⁴⁵), a 4., 5., 7. tónusban (Salzburg-287 első sorozatában¹⁴⁶), a 4., 6., 7., 8. tónusban (TRAD. Holl. XIX¹⁴⁷), valamint az összes tónusban, kivéve az 5-iket (TRAD. Holl. XI¹⁴⁸). A magyarországi pálos forrásokban a 2., 3., 7., 8. tónusú zoltárdallam szerepel iníciium nélkül.¹⁴⁹

Az iníciium elmaradása a tonárius-tankönyvekben részben a következetlenségekből, részben a kommentárokból kikövetkeztetve nem a középkor valamennyi századára visszadatálható gyakorlatot jelzi, hanem egyfajta kései letisztítás, a korabeli gyakorlathoz való hallgatólagos igazodás eredménye. Az iníciium nélküli zsolozsmazsoltározás a kéziratok források, de később a nyomtatottak szerint is másodlagos tendenciaként értelmezhető. A tanverses példától elválasztva kezelték a zoltárszövegűt: előbbit iníciiummal, utóbbit már anélkül kottázták (TRAD. Holl. XIX és XXIV).¹⁵⁰ A TRAD. Holl. II, V és LAD. ZALK. traktátus-tonáriusainak párhuzamos szöveghelyein¹⁵¹ minden tónusnál az olvasható, hogy a kezdőformulával rendelkező – többnyire tanverssel ellátott – recitációs tónus vagy régebbi, vagy csak bizonyos egyházi intézményekre jellemző, míg vele szembeállítva az iníciium nélküli tónus – a zoltárszöveggel – újabb vagy általánosabb.

Et est sciendum, quod intonatio psalmodum minorum habetur in duplici differentia, quia aliqui psalmi minores primi toni incipere solent in ·F·faut per tonum ascendendo [...] Alia est intonacio magis regularis et communior, que intonacio psalmodum semper debet fieri seu inchoari in tenore cuiuslibet toni tam autentici quam plagalis. (TRAD. Holl. II 4, 73-76)¹⁵²

(És tudni illik, hogy a kisebb zoltárok intonációjának kétféle változata van, mert valamely kisebb zoltárok az első tónusban F-ről szoktak kezdődni egészhangonként emelkedve ... A másik az inkább szabályos és közönségesebb intonáció, amely zoltárintonációnak mindig a tónus tenorján kell lennie, avagy kezdődnie, az akár autentikus, akár plagális.)

144. TH IX 2, 4, 10 (TIH IV, 48.) etc.

145. Az első, egyébként iníciumos zoltársorozat tagjaiként. Erről lásd alább. Vö. Gumpel, *Hugo Spechtshart von Reutlingen*, 162, 165.

146. A-VOR Cod. 287 első sorozatában (f. 285v).

147. Ebben a tonáriusban a *Dixit Dominus* zoltározási példa mindig iníciium nélkül szerepel, míg a tanverses példákban az iníciium-használat a jelzett módon ingadozik. Lásd TIH V, 343-355.

148. Összefoglaló kottapédán belül: TH XI 5, 144 (TIH IV, 193.)

149. Földváry M. I., Csonka Sz. B., Papp Á., *Psalterium Strigoniense*, III, 49, 51, 60, 63.

150. TIH VI, 201-225.

151. Az idézeteket a TH II tonáriusából veszem. A szöveghelyek egyenként a nyolc tónus tárgyalásánál: 4, 73-76; 4, 128-129; 4, 157-158; 4, 201-202; 4, 249-250; 4, 273-274; 4, 303-304; 4, 337-339. (TIH II, 234, 242, 247, 253, 260, 264, 269, 274-275.) Mindezek konkordanciái a Traditio Hollandrini traktátusszövegeiben kiolvashatók a táblázatból, lásd TIH VIII: *Konkordanzien und Indices*, 40-51. – További előfordulások: TH XXIV 17, 106-107, 134-135, 143-144, 156. (TIH VI, 215, 220, 222, 225.)

152. TIH II, 234. Konkordanciák: TH V 4, 159-162 (TIH III, 105); LZ 4, 88-91 (TIH VI, 370.)

[...] et primo more antiquorum et secundum quasdam provincias incipiendi sunt in ·E· finali [...] (TRAD. Holl. II 4, 201)¹⁵³

(...először is a régiek szokása szerint és egyes előírások szerint E-n kezdendő...)

Sed forma sive intonacio secundi toni secundum consuetudinem modernorum debet habere principium suum in ·F·faut regulariter. (TRAD. Holl. II 4, 128)¹⁵⁴

(De a második tónus formájának, avagy intonációjának a modernek szokása szerint szabályosan az F-en kell kezdetét vennie.)

Ugyanígy kettős a Spechtshart traktátusához 1488-as kiadásában csatlakozó tonárius zsoltárformuláinak sorozata is: tanverssel is, *Dixit Dominus* zsoltárral is közölték a „régii” („secundum antiquos”) iníciumos tónusokat, míg újból a 109. zsoltár verzusával a „modern” („secundum modernos”) iníciúm nélküli dallamokat.¹⁵⁵ Másképpen definiálta a recitációs hangon való kezdés használati körét a TRAD. Holl. XXIV tonáriusának írója:

Et illa nota magis est claustralium et monasteriorum, sed secundum communem cursum ecclesiarum et regularem modum debet sic fieri, quod incipiatur in eadem nota, in qua suum *seculorum amen*. (Trad. Holl. XXIV 17, 77)¹⁵⁶

(És vedd észre, hogy emez inkább a szerzeteseké és a monostoroké, de az egyházak közös zsolozsmája szerint és szabályos módon így kell lennie, hogy ugyanazon a hangon kezdődik, mint amelyiken a *seculorum amen*-je.)

Lehetséges, hogy a divat oka az iníciúm egyszerű zsolozsmazsoltározásban játszott csekély szerepében keresendő.¹⁵⁷ Az egyszerűsödés magyarázata lehet még a recitációs tónus középkor végi „újraalkalmazása” a többszólamú énekes praxisban; többek között Georg Rhau és Nicolaus Listenius tankönyve adta meg tenorként a zsoltárok alapdallamait egyszerűen iníciúm nélkül, sőt egyeseket transzpozícióban.¹⁵⁸ A tridenti zsinat reformjainak uszályában megjelent Guidetti-féle *Directorium* már az ünnepi („festivus”) és köznapi („ferialis”) zsoltározás megkülönböztetését láttatja a

153. TIH II, 253. Konkordanciák: TH V 4, 341 (TIH III, 133); LZ 4, 206 (TIH VI, 385.)

154. TIH II, 242. Konkordanciák: TH V 4, 270 (TIH III, 120); LZ 4, 152 (TIH VI, 378.)

155. Gumpel, *Hugo Spechtshart von Reutlingen*, 159–165. Spechtshart traktátusához a kéziratok és nyomtatott kiadások különböző tonáriusokat csatolnak a másolás forrásának, a használatnak vagy – nyomtatvány esetében – az esetleges „címettnék” megfelelően. (Vö. a kéziratokról Huglo, *Les Tonaires*, 433–435. és Gumpel, *ibid.*, 73–89.) Dolgozatomban, ha másként nem jeleztem, a Gumpel monográfiájának végén hasonmásban közreadott ősnymtatványt használtam.

156. TIH VI, 209.

157. Ahol több verzust idéztek – ez egyébként igen ritkán fordult elő –, ott az első zsoltárvers iníciúmmal, a többi a tubáról indul: TRAD. Holl. XX 4, 44 (TIH V, 399–405.)

158. Georg Rhau, *Enchiridion utriusque practicae musicae* (Wittenberg: G. Rhau, 1538; repr. Kassel: Bärenreiter, 1951), f. Fiv^v-Fviii^r; Nicolaus Listenius, *Musica* (Nürnberg: Johannes Petreius, 1541), f. C3 – Lásd továbbá Vogelsang traktátusában: Federhofer-Königs, „Johannes Vogelsang und sein Musiktraktat”, 100–102.

dallamkezdet kétféleségében.¹⁵⁹ Ezzel mintegy végérvényessé vált a ferális zsolttározás iníciumnélkülisége.

Ha van iníciium, akkor a közép-európai traktátus-tonáriusok zsolttározási mintapéldái meglehetősen egységesek annak szillabikus kivitelezését illetően. Annál inkább feltűnik a kivétel, hogy kéthangos neumát illesztettek a kezdőformulába 1., 3., 4., 6. és 7. tónusban a salzburgi Szt. Péter apátság kéziratának délnémet tonáriusában – ez TRAD. Holl. XVII egyik forrása.¹⁶⁰ (10. kottapélda) A 3. tónust kivéve a hajlítást tartalmazó iníciiumok Coclíco traktátusában és Guidetti *Directorium*ának díszesebb sorozatában is megtalálhatók. Az egyetlen további különbség a salzburgi és a római dallamformulák között a 4. tónus indításánál rejlik. Az emelkedő iníciiumot (Salzburg) a pentaton, a ma-

10. kottapélda: Rendhagyó iníciiumok A-Szp a. VI. 44 tonáriusában (= TRAD. Holl. XVII)

Pri - mi to - ni

Ter - ti - um sus - pen - de

Quar - tus ut pri - mus
b

Sex - tus ut pri - mus

Se - pti - mus quartum

gas kezdést (Guidetti) a diaton dialektus sajátjaként lehet azonosítani (lásd fent Wagner példasorának elemzésénél). A salzburgi kézirat 3. tónusú kezdőformulájának megfelelője viszont felfedezhető a Codex Rosenthal diaton zsolttárdallamai között.¹⁶¹ A tónusok a neumatikus (1., 3., 4., 6., 7. tónus) vagy a szillabikus (2., 5., 8. tónus) iníciiumhasználat alapján oszthatók két csoportra a Piacenza 65 tonáriusában és a *Cantorinus* tanverses példáiban is.¹⁶² Ezek a lejegyzések azonban többnyire nemcsak a

159. Guidetti, *Directorium chori*, 560. („Psalmorum sunt duplices, Festivi et feriales inter quos non est alia differentia, nisi quod habent principia diversa.”)

160. A-Szp a. VI. 44, f. 50r-58r.

161. Lásd TIH V, 209; Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, 97.

162. Hiley, *Western Plainchant*, 59-60. (A 6. tónusú iníciium Piacenza 65-ben szillabikus.) – Online azt a kötetet használtam (lásd a forrásjegyzéket; utolsó lekérdezés: 2019. február 20.), amely a *Compendium musicus*

kezdetkor, hanem a zsolttártónus folytatásában, tehát félzárlatában és terminációjában, esetleg másodiníciumában (Piacenza 65) is díszítettebb variánst mutatnak meg (a *Cantorinus* csak az 1., 6., 7. tónusban).

Több kérdés és következtetés is felmerül itt. Egyrészt az iníciumok alapján úgy tűnik, mintha a gregoriánus itáliai és francia dialektusterületeire mindvégig a neumatikusabb zsolttározási stílus lett volna jellemző. Kérdés viszont, hogy a hajlításos formulák ingadozó előfordulása mind a két dialektusban nem azzal függött-e össze, hogy a többféle díszítettségi fokú recitatív dallamok a zsolozsmazsolttározásban funkcionálisan nem váltak szét oly élesen, illetve hogy e szétválasztás hosszú időn keresztül nem volt kodifikálva? Hogyan kell értelmezni a délnémet dokumentumokban az egyszerű zsolttárakban felbukkanó „idegen” iníciumokat: mint a kantikum-zsolttározásból jött áthallásokat, vagy mint más úzusból átszüremkedett részleteket? A Tridentinum utáni, igazán kései tonárius-másolatok esetében pedig új szempont lép be az elemzésbe: abban valószínűleg már az itáliai – nyomtatott – elméleti és gyakorlati kézikönyvek hatását kell látni, ha a zsolttárformula bizonyos részei a diaton, római variánsnak felelnek meg (pl. Cserei János énekeskönyvében).¹⁶³

A zsolttártónus középzárlatának, vagyis **mediációjának**¹⁶⁴ vizsgálata a közép-európai régió elméleti forrásainak minél szélesebb köréből merítve számos mélyreható következtetést tesz lehetővé, jóval túlmutatóan a kétféle dialektus szerint elágazó variánsokon.

Az 1. tónus mediációjára a magyarországi pálos tonáriusokban és a Medvedics-rituáléban közvetlenül a tubahang után a *b*-re emelés jellemző (11/a. kottapélda); nincs ez másképp a külföldi környékbéli forrásokban sem, kezdve a Frutolfus-féle bambergi kódexen (D-Mbs Clm 14965b).¹⁶⁵ Akadnak azonban ritka kivételek: nem lép el fölfelé a tubáról a Ton. OSB (CZ-Pu XIV C 20 és CZ-Pu XII E 15c) és Salzburg-287 zsolttárformulája, valamint ugyanígy viselkedik a tónus a Hollandrinus-tradíció egyes tonáriusainak lejegyzéseiben tanverssel együtt (11/b. kottapélda). Ám utóbbiakban *Dixit Dominus* szöveggel együtt ismét föltűnik a *b*, méghozzá helyesen elhelyezett szöveghangsúllyal, melyet a tanverses kurzív megoldás egyáltalán nem érzékeltetett (11/c. kottapélda). Magától értődően teszik helyre a hangsúlyt az inícium nélküli,

1549-es kiadásával van egybekötve: *Cantorinus. Romani cantus utilissimum compendiolum [...]*, f. 7v-9r. (7. tónus elején hibás kulcsrakással.)



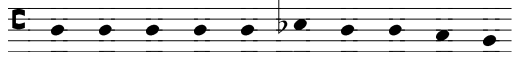
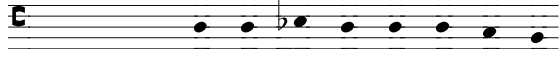

163. Vö. Papp, „Zeneelméleti jegyzetek”, 283–285.

164. Más elnevezésekkel: mediáns vagy „pausa”. Vö. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, 119.

165. Lásd e fejezet 62. jegyzetét.

akcentusos mintapéldák is (11/d. kottapélda). Az *a* középzárlat – IOH. OLOM., TRAD. Holl. III, TRAD. Holl. XI és a Cserei-énekeskönyv tonáriusában (11/e. kottapélda) – az *F* középzárlathoz képest Közép-Európában másodlagosnak, ritkának tűnik, és lényegében a nyugati gregorián dialektus karakterisztikus jegye az 1. tónusban. Tekintettel IOH. OLOM. és az előbb megnevezett Hollandrinus-források többé-kevésbé bizonyított cseh-morva kapcsolataira¹⁶⁶ lehetségesnek látszik, hogy e variáns felbukkanását pontosabban lokalizáljuk Közép-Európán belül.

11. kottapélda

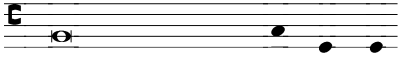
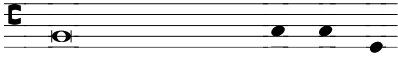
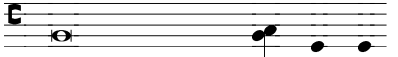

a)	Cant. Paul. Proc. Paul. Rit. Medv.	 <p>Pri- mi to - ni me - lo - di - a</p>
b)	TRAD. Holl. II LAD. ZALK.	 <p>Pri- mi to - ni me - lo - di - a</p>
c)	TRAD. Holl. II LAD. ZALK.	 <p>Di - xit Do- mi- nus Do- mi - no me - o</p>
d)	TRAD. Holl. IX SZYDLOV.	 <p>Pri- mi to - ni me - lo - di - a</p>
e)	IOH. OLOM. TRAD. Holl. III TRAD. Holl. XI Cserei	 <p>Pri - mi to - ni me - lo - di - a Di - xit Do- mi- nus Do- mi - no me - o</p>

A 2. tónus vizsgált mintadallamai középzárlatukban kevés kivétellel szillabikusak, és azt a *D* hangra lefelé kvartlépést hozzák, amely – a tanvers szerint is („Octavus secundo respondens in medio”) – párhuzamba állítható a 8. tónus mediációjával (12/a-b. kottapélda). A kottapéldákon az akcentus *G* utáni további szótag kétféle lehetséges dallamhangra való kiosztása is látszik. A két pálos forrás és a Medvedics-rituále középzárlati *pes*-e a széleskörű összehasonlításban egyedinek mutatkozik. (12/c. kottapélda) Nem tudni, a *pes* egybentartása vagy szétbontása talán a hangsúlyviszonyok, a szövegelosztás függvénye lehetett. A tonáriusokban legfőljebb a díszesebb tónusban, kissé más kontextusban fedezhető fel ez az *F-G* hangkapcsolat; ennek a mediációnak azonban más a záróhangja (12/d. kottapélda) Az *F* középzárlat a

166. Bernhard, Witkowska-Zaremba, *Die Lehrtradition*, TIH I, 24–25, 131; TIH II, 294–295; TIH IV, 146.

régióban kivételesnek számít (TRAD. Holl. III), mert a nyugat-európai és a kuriális rítus tartozéka.

12. kottapélda

<p>a) Univ. Lips. Vi-4702 LAD. ZALK.</p>	 <p>Secundum autem in me - di - o in fi - ne</p>
<p>b) HUGO SPECHTSH. ANON. Claudifor. TRAD. Holl. XVII (Sa)</p>	 <p>Secundum autem in me - di - o Secundus in medio tol - li - tur</p>
<p>c) Cant. Paul. Proc. Paul. Rit. Medv.</p>	 <p>Secundus autem in me - di - o</p>
<p>d) Ton. OSB</p>	 <p>Se - cun - dum au - tem in fi - ne et in me - di - o</p>


A 3. tónusú zoltárdallam mediációjának fontos eleme az előkészítő szakasz *d*-je. Ezt még a tanverses mintapéldákban is mindig akcentusosan, vagyis ide eső szóhangsúllyal kezelik, akkor is, ha a tanvers szövegezése változik. Az általános középzárlat a *c*, ezt megelőzi az *a* érintése *c*-ről függeszkedve. (13/a. kottapélda) A D-Mbs Clm 14745-ös kézirat mintapéldáiban¹⁶⁷ és a Spechtshart traktátusához csatlakozó tonáriusban a tónusdallam kivételesen végig fent marad a *c*-n (13/b. kottapélda), és csak az incium nélkül kottázott változat adja a „normál” mediációt. A késői magyarországi tonáriusokkal egyezően a középzárlatot *h*-ra hajlították és kurzívan alakították a 14. század végén lejegyzett Anon. Vi-4702 kéziratban (13/c. kottapélda). Ez a gesztus kétségtelenül diatonikus hangnemkezelés érzetét kelti, megfelelője kéthangos neumává összevonva megtalálható a Guidetti *Directoriumban* és a *Cantorinusban* (13/d. kottapélda). A kiszótagolt változat a 18. században nyomtatásban is megjelent egy magyarországi ferences énekeskönyvben.¹⁶⁸ Szinte biztosra vehető, hogy a középkorban nem ez, hanem a tisztán pentaton változat lehetett az általános a közép-európai gyakorlatban, és csak a kései lejegyzésekbe szűrődött be az akkorra általánossá vált nyugat-európai vagy kuriális variáns.

167. F. 64v. Lásd fent a 97. jegyzetet.

168. *Honori Seraphico, Processionale et Antiphonale Romano-Franciscanum de Tempore & Sanctis Concinnatum [...]* (Győr: Gr. Joh. Streibig, 1747), f. K4r.


13. kottapélda

TRAD. Holl. IX
TRAD. Holl. XVII
LAD. ZALK.
a) SZYDLOV.
Univ. Lips.
ANON. Claudifor.




Sus- pen-de in me - di - o

b) HUGO SPECHTSH.




Sus- pen-de in me - di - o

Vi-4702
c) Cant. Paul.
Proc. Paul.
Rit. Medv.



sus- pen-de in me - di - o
in me - di - o sus- pen-de

d) Guidetti Direct.
Cantorinus

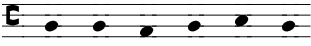


do- mi - no me - o
sic me - di - a - tur

4. tónusban általánosnak mondható az *a*-végű mediáció az alsó kanyarral; ugyanez *G* középzárlattal viszont egyáltalán nem gyakori, és érdekes módon a történelmi Magyarországhoz köthető tonáriusokban fordul elő (14/a-b. kottapélda). A feldolgozott mintadallamok között viszonylag ritkábbak az alsó kanyar nélküli változatok, amelyek egyike tubán tartja a zárlati formulát és egyszerűen lehajlik *G*-re (*G* középzárlat; 14/c. kottapélda) – ehhez esetleg még a *h*-ra megemelés társulhat (14/d. kottapélda) (bambergi kódexek: D-Mbs clm 14965a és 14965b;¹⁶⁹ Ton. OSB: CZ-Pu XIV C 20). A másik változat az *a* mediáció egyszerű *h*-ra emeléssel (14/e. kottapélda) (TON. Vatic.;¹⁷⁰ Salzburg-287; Ton. OSB: CZ-Pu XII E 15c); különös módon ezzel egyezik Spechtshart „secundum modernos” zoltárformulája is. A forráshelyzet alapján ezek a recitációs hangról alig elmozduló középzárlatok, amelyek jellegzetesen magukban hordják a záróhang kétféle lehetőségét is, nagy valószínűséggel archaikus délnémet sajátosságként értékelhetők, és gyaníthatóan elterjedtebbek lehettek, mint azt a rendelkezésre álló források jelenleg mutatják.

14. kottapélda

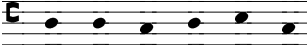
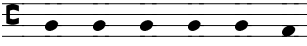

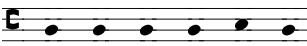
TRAD. Holl. IX
a) HUGO SPECHTSH.
etc.



gra- da - tim a- scen-dit

169. Lásd Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 101; P. Wagner példasorában: *Gregorianische Formenlehre*, 100–101.

170. G. Donato, *Gli Elementi Costitutivi dei Tonari [...]* (Messina: Edas, 1978), 211.

LAD. ZALK. b) Cant. Paul. Proc. Paul. Rit. Medv.	 gra- da - tim a- scen-dit
c) Bamberg	 gra- da - tim a- scen-dit
d) Ton. OSB	 gra- da - tim a- scen-dit
e) TON. Vatic. Salzburg-287 Ton. OSB	 gra- da - tim a- scen-dit do- mi - no me - o

5. tónusban a források datálása és a tapasztalatok összegzése alapján is az *a*-ra lehajló mediáció tartható archaikusnak (15/a. kottapélda), amely, ha megnézzük Wagner német – avagy a bambergi kódexek – zsoltársorozatát, azon belül valóban a 2. tónussal létesít kapcsolatot, mint tanverse is elmondja.¹⁷¹ A 4. tónussal hangsúlyozott hasonlóság („quarto in medio similis”) másutt viszont, még hozzá számos példában azáltal jött létre, hogy a tubáról csupán szelíden emelkedik el a tónus (15/b. kottapélda). Ez a változat valóban párhuzamos az imént tárgyalt egyik archaikus 4. tónusú dallammal (14/e. kottapélda), de a 7. tónus középzárlatával is, amelyre a tanvers szövegvariánsai helyenként utalnak.¹⁷² Figyelemre méltó módon a traktátus-tonárius stabil pontja, amely vélhetően a több évszázados praxist szentesítette, hogy az egyetlen szótagnyi és csupán szekund-távolságnyi elemelkedést a recitációs hangtól a 7. tónus mediációja esetében is rendszerint a 4. tónusra vezették vissza a tanvers szövegezése szerint. Ez alól most egy kivételt ismerünk: a TRAD. Holl. II írója éppen az 5. tónussal való egyezést emelte ki. Az 5. tónus 15/c. kottapéldán látható *b* középzárlata, beleértve a tubahangról történő hangsúlytalan, „megelőző” *b*-re lépést is (*syllaba antecedens*), sehol másutt nem lelhető fel, csak a magyarországi pálos tonáriusokban.¹⁷³ A speciális megoldás és a 4. tónus szintén ritka változata között a tanvers teremt kapcsolatot, ami talán a lejegyzés és a gyakorlat tudatosságára utal.

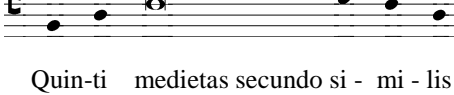
171. Lásd Wagner, *ibid.*

172. Erről és a továbbiakról lásd fent a 63. jegyzetet.

173. A Cserei-énekeskönyv (f. 42v) és a Medvedics-rituále () tanverse és mintadallama eltér ugyan ettől a pálos változattól, ám mindkettő mediációja magában rejt valamit azokéból – a *b* hang meglétét.

15. kottapélda

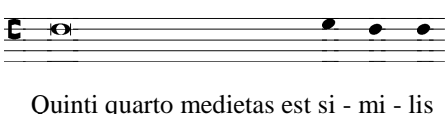
a) Bamberg
Ton. OSB



Quin-ti medietas secundo si - mi - lis


TRAD. Holl. IX
TRAD. Holl. XVII

b) TRAD. Holl. XXIV
etc.
Vi-4702



Quinti quarto medietas est si - mi - lis

c) Cant. Paul.
Proc. Paul.

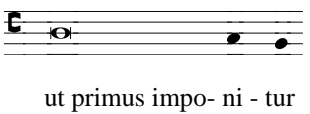


quarto in me- di - o si - mi - lis

A 6. tónus mediációja az 1. tónusét visszhangozza; az adatok széles körét felölelő összehasonlításban ez a zsolnárdallam igen egységes képet mutat (16/a. kottapélda). Kivételt ez alól csupán az ereszkedés helyett *a*-ra visszakanyarodó zárlat képez – szintén teljes összhangban az 1. tónusbeli változatképzéssel és annak fenti adatolásával – a TRAD. Holl. III, a IOH. OLOM. és Cserei-énekeskönyv kottái szerint (16/b. kottapélda). Természetesen ez fölfogható a diaton dialektusterület variánsaként, amely a Tridentinum utáni és a magyarországi ferences énekeskönyvek tartozéka.¹⁷⁴

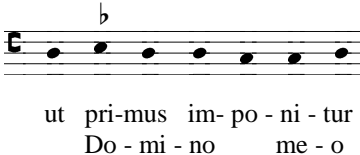
16. kottapélda

a) HUGO SPECHTSH.
etc.



ut primus impo- ni - tur

IOH. OLOM.
b) TRAD. Holl. III
Cserei



ut pri-mus im-po - ni - tur
Do - mi - no me - o

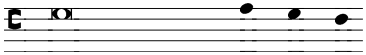
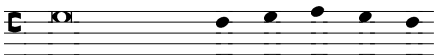
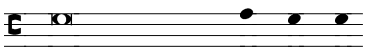



A 7. tónus mediációjának variánsai lényegében kétfelé ágaznak el: vagy „domború” (*c* kadencia), vagy „homorú” (*e* kadencia) dallamvonallal alkotnak zárlati formulát. Végül a tónus előbbivel rokonítható középzárlata *d* kadenciával is számos helyről dokumentálható.

A „domború” dallamvonal (17/a. kottapélda) legrégebbi formája a nyilvánvalóan archaizáló délnémet és bencés forráscsoportban található meg. Tanverse a 4. tónusra utal

¹⁷⁴ De nem a Guidetti: *Directorium-é*, amelyben a mesterségesen módosított kadencia olvasható. Lásd *Manuale OFM* és E. Guzman: *Manuale Choralistarum* (H-Bu A 121 és A 120); *Honori-Seraphico, Processionale et Antiphonale...*, f. K4^v.

vissza feltehetően az alig észrevehető megemelés miatt a tubáról, holott pontos, hangról-hangra megfelelés (transzpozícióban) a két középzárlat között nem észlelhető. A Hollandrinus-tradícióhoz tartozó LAD. ZALK. tonáriusa egy szintén Magyarországon másolt, reprospektív kézirattal egyetemben úgy módosította ezt a formulát, hogy előlegező *c*-t illesztett bele – ezzel az 5. tónusú félzárlat szintén magyarországi variánsának (vö. a 15/c. kottapéldával) feleltette meg egész hanggal magasabban. Ráadásul a 7. tónusban másodlagos variánsként (a *Dixit Dominus* zsoltárral) a notátor kihagyta a *c* záróhangot „átmenőként” megelőző *d*-t,¹⁷⁵ így valóban megkapta a 4. tónusának megfeleltethető dallamvonalat (vö. az 14/b. kottapéldával). Ez annyit jelent, hogy a szóban forgó 4., 5. és 7. tónusú mediációk semmiképp nem voltak ugyan széles körben használatban, eközben egyazon úzuson belül használatuk következetes volt – ahogy arra fent az 5. tónus tárgyalásánál már rámutattam.

17. kottapélda

a)	Bamberg Ton. OSB		Quartum in medio re - spi - cit
	LAD. ZALK. Rit. Medv.		Quartum in me- di - o re - spi - cit
b)	TON. Vatic. Salzburg-287 Berol-258 etc.		Quartum in medio re - spi - cit
	HUGO SPECHTSH. Anon. Vi-4702 ANON. Claudifor. etc.		Quartum in me- di - o re - spi - cit
c)	TRAD. Holl. III Univ. Lips. IOH. OLOM. Keinspeck		Septimus ele- va - tur in me - di - o
	TRAD. Holl. XI Cant. Paul. Proc. Paul.		Septimus tertium in me- di - o re - spi - cit Septimus in me- di - o sta - bat

A 7. tónusú mediációk közül a *d* végű testesítette meg azt a félzárlatot, amely valódi kapcsolatot tudott teremteni a 4. tónus megfelelő helyével, sőt az 5. tónuséval is.¹⁷⁶

175. LZ 4, 268 és 270 (TIH VI, 395.)

176. „Septimus quintum in medio respicit”, vö. Trad. Holl. II 4, 303 (TIH II, 269.)

Tanversében ez az utalás biztosít arról, hogy a lejegyzések mögött az esetek többségében átgondoltság és az énekes gyakorlat valósága kellett, hogy álljon. A tubahangról alig kimozduló tónus ugyanakkor tényleg bőségesen dokumentálható is számos közép-európai traktátus-tonáriusból. (17/b. kottapélda) A táblázatban feltüntetettekén kívül itt sorolom fel a Traditio Hollandrini körébe tartozó forrásait: TRAD. Holl. II, V,¹⁷⁷ VII, IX, XVII, XXIV, SZYDLOV.,¹⁷⁸ illetve a nyomtatott tankönyveket: Cochlaeus, Reisch, Finck. A *d* középzárlat másik megoldása, amely a tubahangról előbb előrevételezi a *c*-t, és ezzel előidézi a jól ismert, több tónusban is otthonos alsó hajlatot, szintúgy nem tűnik egyedinek.¹⁷⁹

A „homorú” dallamvonal, vagyis a *d* tubáról az *f* akcentus, majd a *d* érintése után a záradék *e* kadenciahangja fémjelzi a 7. tónus előbbiektől lényegesen eltérő mediációját, amely néhány külföldi forrás mellett a pálos tonáriusokban is fellelhető (17/c. kottapélda). A Keinspeck-nyomtatványban – igen hasonlóan a TRAD. Holl. V-höz – ez csak az egyik lehetőség az alsó kanyarral ellátott *d* mediáció (17/b. kottapélda) mellett.¹⁸⁰ A tuba utáni közvetlen kiemelést általában a tanvers is említi. Ha a recitációs hangot figyelmen kívül hagyjuk, maga a dallamformula tulajdonképpen a 6. tónus *a* végű dallamának (16/b. kottapélda) kvintranszpozíciója, és mint amaz, ez is az itáliai és ferences hagyomány sajátja.¹⁸¹ A pálos források a tanvers szövegében a 3. tónussal állítják párhuzamba ugyanezt a kadenciát, ami azt tükrözi, hogy valójában nem a magas kiemelésre, hanem a homorú rajzú dallamra koncentráltak (13/c. kottapélda). A 3. tónus mediációjával azonban nem áll fenn kvarttranszpozícióban pontos egyezés, következetesség viszont igen, hiszen diaton dallamfordulata miatt egyik végződés sem feltétlenül sajátja a közép-európai úzusoknak.

Ahogy tanverse is mondja, a 8. tónus kvartlépéssel elért *a* középzárzata a 2. tónust idézi. A párhuzamnak megfelelően a mintapéldák egy tekintélyes csoportjában – a bambergi Frutolfus-félétől kezdve Spechtsharton át a Hollandrinus-tradíció tonáriusaiig (TRAD. Holl. V, XI, XVII, XIX, LAD. ZALK., SZYDLOV.) és a nyomtatásban megjelent

177. Tanverssel ez a mediáció, a *Dixit Dominus* zsoltárral viszont a homorú forma is megjelenik, mint lehetséges alternatíva (lásd 8/c. kottapélda). „... secundum consuetudinem aliquarum ecclesiarum et provinciarum...” (TH V 4, 442-444; TIH III, 153.)

178. Sz kéziratában ezt a mediációt ismeretlen okból átjavította a notátor, így szerepel a közreadásban is. (Egyébként ennek tanverse tartalmazza az 5. tónusra való, viszonylag ritka utalást.) Lásd 13, 230 kritikai megjegyzéssel együtt (TIH VI, 535.)

179. A kotta mellett felsoroltakon kívül: TH XIX 540 (TIH V, 353); A-M Kod. Nr. 950, f. 154–170. Vö. Angerer, *Lateinische und deutsche Gesänge*, 70.

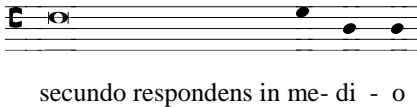
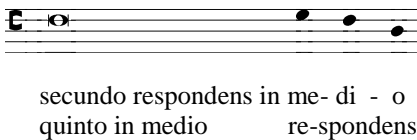

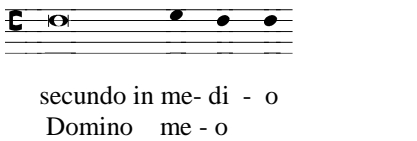

180. Keinspeck, *Lilium Musicae*, f. b Vir.

181. Manuale OFM és E. Guzman: *Manuale Choralistarum* (H-Bu A 121 és A 120); *Honori-Seraphico, Processionale et Antiphonale...*, f. Lir.

tankönyvekig (Cochlaeus, Reisch, Finck) – a *c* és *d* érintése szillabikusan zajlik (18/a. kottapélda). A kvartot szétbontotta, áthidalta (*d-c-a*) a kéziratok tanúsága szerint a régi délnémet hagyomány (18/b. kottapélda).¹⁸² Ezek között a prágai Szt. György bencés kolostor tonáriusaiban (Ton. OSB) az 5. tónussal állították párba ezt a zsoltyárdacénciát, utalva ezzel nem véletlenül saját úzusuk és kódexük formulájára (lásd a 15/a. kottapéldát). Az *a* záróhangot *pes* előzi meg néhány kéziratban; ezek közé tartoznak a pálos tonáriusok is (18/c. kottapélda). Mint fent a 2. tónusnál szó esett róla, a hangösszevonást talán a hangsúlyérzék diktálta, illetve a díszesebb kantikuntónusból szűrődött át.

A 8. tónus *c* mediációja is többféle lehet: egyik a tubáról való különösebb elmozdulás nélkül (18/d. kottapélda), másik alsó kanyarral oldja meg a zárati formulát (18/e. kottapélda). A félhanglépés révén utóbbi így kapcsolatot létesít a 2. tónus diaton *F* középzárlatával, ami egyúttal azt sugallja, hogy ez a variáns kívül esik a közép-európai pentaton dialektuskörön.

18. kottapélda

a)	Bamberg Spechtshart Univ. Lips. Berol-258	
b)	Bamberg (II) Ton. OSB Salzburg-287	
c)	TRAD. Holl. II Anon. Vi-4702 Cant. Paul. Proc. Paul. Rit. Medv.	
d)	TRAD. Holl. III IOH. OLOM.	
e)	Cserei	

A **másodínícium** használata a középkor folyamán igen ingadozó lehetett. Már a legrégebbi forrás, a *Commemoratio brevis* zsoltyárdallamai is csak bizonyos tónusokban (1.,

182. A variáns Wagnernél is szerepel: *Gregorianische Formenlehre*, 100–101.

3., 5., 6., 8.) tartalmaztak második kezdőformulát.¹⁸³ A traktátus-tonáriusokban később lejegyzett zsolnározási mintapéldák széles köre azt mutatta, hogy másodinicium éneklése a középkor végén legföljebb az 1. és a 6. tónusban lehetett szokásban. Ebben az esetben számos közép-európai párhuzam támasztja alá a magyarországi pálos tonáriusok másodiniciumos verzióját. (19/a-b. kottapélda)

19. kottapélda

a) 1. tónus



psallat in di - re - cte.

b) 6. tónus



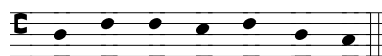
sed a - li - ter de - po - ni - tur.

c) 2. tónus



se - de a dex - tris me - is.

d) 8. tónus



se - de a dex - tris me - is.

e) 7. tónus



sed in fi - ne de - spi - cit.

Érdekes, hogy ez az „extra” éppen azt a két szubtonális tónust jellemzi, amelyeknek már a mediációja is egy töről fakadt; a folytatás is ugyanannyira egyöntetű. Egyáltalán nem szerepel viszont másodinicium azokban a kéziratokban (Bamberg, Ton. OSB), amelyeknek zsolná-anya az elemzés során rendre archaikusnak látszott. Ugyanígy nem volt a második félvers élén kezdőformula a diatonikus dallamváltozatokban és a Tridentinum utáni zsolnársorozatokban sem. Jacobus Leodiensis zeneelméleti művében ugyanakkor az egyszerű 2. és 8. tónusokban (és csak ott!) a diatonikus dallamban felbukkan a másodinicium.¹⁸⁴ (19/c-d. kottapélda.) Szubszemitonális recitációról lévén

183. *Ibid.*, 90. Mivel a másodinicium a COMM. BR.-ben helyenként egyáltalán nem független a szöveghangsúlyoktól, feltételezhető, hogy nemcsak díszítő funkciója volt. Vö. T. Bailey, ed., transl., intr., *Commemoratio brevis*, 16.

184. Bragard, ed. *Jacobi Leodiensis Speculum*, CSM 3/6, 259, 290. (A régi közreadás 2. tónusú zsolnárdallamának kottája javításra szorult, vö. CS 2, 340.) Mindkét közreadás online forrása a TML.

szó, a formula a tubahangnál kis terccel mélyebben indul a második félversnél, és nyilvánvalóan tükrözi a két tónus közti zenei kapcsolatot. Ezeket a másodiníciumokat azonban egyelőre igen nehéz kontextusba helyezni; a megfigyelések nagyobb része egyedi eset. (Például sehol másutt nem találjuk a 7. tónus pálos Cantualebeli másodiníciumát. – 19/e. kottapélda) A források általam vizsgált köre valószínűleg nem elegendő ahhoz, hogy a zsoltárformulának erről a szakaszáról akár kronologikus, akár a szokásrendre vonatkozó következtetéseket lehessen tenni.

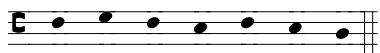
A zsoltározási minták **terminációi** (differentiái) a dolgozat következő fejezetében kerülnek górcső alá, mint ahogy a fődifferentiára vonatkozó megkülönböztetés egész témája is. A tanverses és zsoltárszövegű példák pedig nem más, mint a fődifferentiát kottázták a formula végén. Itt és most csak arra az egy-két esetre teszek utalást, ahol a mintapélda által demonstrált termináció eltér a szokványostól, illetve a variálódás bizonyos tendenciákat követ.

3. tónusban az általános G kadenciával szemben néhány kéziratos traktátusban, illetve tonáriusban E vagy F végződést részesítettek előnyben (Ton. OSB, TRAD. Holl. IX, SZYDLOV., Univ. Lips., Cserei-énekeskönyv). Ugyanez a választás a differentiák tanverses összefoglalásainál (*Si quis singulorum* etc.) is szembetűnik. Fontos, hagyományokat, úzusokat megkülönböztető pont lehet ez, még hozzá nemcsak a tonáriusokban – mint például a Hollandrinus-hagyományon belül –, hanem az antifonálékban is.

20. kottapélda



sed me- ta dis - si - mi - lis.



in fi - ne dis- si - mi - lis.

Az 5. tónusú zsoltárdallamok két terclépést tartalmazó végződésénél a tercek kitöltése széleskörű összehasonlításban általános törekvésnek tűnik. Csak az első tercet töltik ki például ezeknek a forrásoknak a kottái: TON. Vatic., HUGO SPECHTSH., TRAD. Holl. II, IX, ANON. Claudifor. és a pálos tonáriusok. Mindkét terc helyett skálaszerű átmenetet kottáznak például: Bamberg, Salzburg-287, Trad. Holl. III, XVII, Anon. Vi-4702. (20. kottapélda) A jelenség oka lényegében homályban marad; az átmenő hangokra

lehetséges magyarázat az akcentushang(ok) kiemelése, a recitáció akcentusos kezelése, ami a differentia „normál” alakját nem befolyásolja.

A tonus peregrinus

Az ún. *peregrinus* fogalom, a *peregrinus* elnevezésű zoltártónus és a hozzá tartozó antifóna-dallamtípus vizsgálata elengedhetetlennek bizonyult ahhoz, hogy a zenetörténet-kutatás közelebb kerüljön az európai gregoriánus archaikus tonalitásainak megértéséhez.¹⁸⁵ A középkori zeneelméleti traktátusokban jelzőként a *peregrinust* azokra a zoltárkadenciákra, illetve antifónadallamokra vonatkoztatták, amelyeket nem sikerült a nyolc zoltártónussal és azok alcsoportjaival megfeleltetni. A terminus történetével és kutatástörténetével itt most nem foglalkozom; a dolgozat megfelelő pontjain azonban igyekszem a megfelelő aspektusból kellő figyelmet szentelni e zenei és elméleti képződménynek.

A fogalom ugyan nem kötődött kizárólagosan egyetlen tónushoz, leggyakrabban mégis a 8. tónus utolsó, többtől eltérő differentiájára értették a *tonus peregrinus* megjelölést.¹⁸⁶ Az értekezések és a tonáriusok jól körülhatárolható csoportjában ugyanakkor, amint az a megfogalmazásokból kivehető, a *differentia peregrina* a 8. tónus független kadenciavariánsából önálló zoltártónus rangjára emelkedett.¹⁸⁷ A recitációs dallamformula szerte Európában – tehát nem csak a germán-pentaton dialektusterületen – a források meglehetősen széles köréből dokumentálható a középkortól a 20. századig. A hosszú időintervallum kezdőpontján *Commemoratio brevis* traktátus *tonus novissimus*

185. A *tonus peregrinus* történetéről és a vokális többszólamúság történetében betöltött szerepéről az utóbbi fél évszázadban két monográfia is született. Rhabanus Erbacher, *Tonus Peregrinus. Aus der Geschichte eines Psalmtons* (Münsterschwarzach: Vier-Türme-Verlag, 1971); Mattias Lundberg, *Tonus Peregrinus: The History of a Psalm-tone and its use in Polyphonic Music* (Farnham: Ashgate, 2011)

186. „Sciendum est quod usus quartam dat differentiam octavo tono sub qua una tantum cantatur antiphona scilicet *Nos qui vivimus* et dicitur tonus peregrinus. Explicit de octo tonis.” (Tudnivaló, hogy a gyakorlat egy negyedik differentiát ad a nyolcadik tónushoz, amellyel csak egy antifóna énekeltek, a *Nos qui vivimus*, és amelyet tonus peregrinusnak hívnak.) – IAC. TWING. Vö. Mathias, *Der Straszburger Chronist Königshofen*, 138.

187. „Differentia quarta. Posset et annecti differentia quarta, quam tonum peregrinum appellamus idcirco, quia hunc praefati toni repellunt longius stare a se; huius melodia est [...]” (Negyedik differentia. Csatlakozhat a negyedik differentia is, amelyet peregrinusnak hívunk annakokáért, hogy az előtte mondott tónusok távol tartják magukat tőle; ennek dallama...) – MICH. KEINSP.; „Quidam addunt hic unam aliam differentiam octavi toni, quam vocant 'tonum peregrinum'” (Egyesek ezt a másikat differentiát is hozzáadják a 8. tónushoz, amelyet tonus peregrinusnak hívnak.) – GOB. PERS. Vö. Hermann Müller, „Der tractatus musicae scientiae des Gobelinus Person”, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 20 (1907), 196b; „Et nota: licet sit tonus peregrinus, hic tamen ratione finis ad octavum tonum reducitur.” (És jegyezd meg, szabad lennie tonus peregrinusnak, ezt a záróhang okán a 8. tónushoz vezetik vissza.) – TRAD. Holl. XVII 235, TIH V, 189; további példák: Bernhard, „The Seligenstadt Tonary”, 118. (16. lj.)

dallama áll.¹⁸⁸ Ez a nyolc zsolnártónus mellett járulékosan felbukkanó tónusdallam már a későbbi *tonus peregrinus* megkülönböztető jegyeit viselte magán: a tenorhang a második félversen belül megváltozik, és a második félvers is – vélhetően – iníciummal kezdődik.¹⁸⁹

A liturgikus énekgyakorlatban a *tonus peregrinus* alkalmazási köre amúgy igen szűkre szabott lehetett, tekintve, hogy kevés antifóna tartozott hozzá.¹⁹⁰ Az idők folyamán összeforrt vele a vasárnapi vesperás utolsó zsolnájának, a 113-iknak a szövege (*In exitu Israel*), melyet erre a dallamra énekeltek a húsvéti nagyvecsernye keresztúthoz vezető processziójában.¹⁹¹ A zsolnározást tanító kézikönyvekben, tonáriusokban ez a szövegezés és egyben a kiemelt liturgikus pozíció tükröződött vissza a különleges tónusnak adott elnevezésekből („Paschalis”, „Tempore Paschali”).¹⁹²

21. kottapélda

TON. Franc.

In ista differentia punctus sic fle-cti-tur, et sic e-le-va-tur, et sic ter-mi-na-tur.

TRAD. Holl. V 4, 504

Ta-li te-no-re to-nus can-ta-bi-tur pe-re-gri-nus.

TRAD. Holl. V 4, 514

In exitu Israel de E-gy-pto do-mus Ia-cob de po-pu-lo bar-ba-ro.

188. Schmid (ed.), *Musica et Scolica Enchiriadis*, 165. – A *Scolica Enchiriadis* traktátus *Nos qui vivimus* dallama uo., 101.

189. Modern átírások és magyarázatok: Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, 91; Stäblein, „Psalm”, 1682–1683. (kotta nélkül); Erbacher, *Tonus Peregrinus*, 40–41. (11–12. kottapélda); Bailey, ed., *Commemoratio brevis*, 16, 55–56, 110.

190. Ch. M. Atkinson, „The Parapteres: Nothi or Not?”, *Musical Quarterly* 68 (1982): 36–37, 42–43.

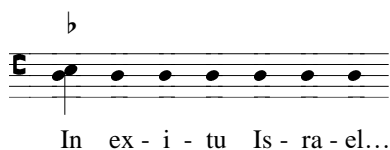
191. Abban a kérdésben, hogy a *tonus peregrinus* történetében vajon mely liturgikus szöveg(ek) játszott(ak) szerepet, valamint, hogy szöveg és dallam összekapcsolódása mennyire régi időkre megy vissza, a szakirodalom alapján egyelőre nem lehet állást foglalni. Vö. D. J. Claire, „The Tonus Peregrinus – A Question Well Put?”, in *Orbis Musicae: Studies in Musicology*, 7 (Tel Aviv: Department of Musicology, Tel Aviv University, 1980), 3–15.; R. Steiner, „Antiphons for Benedicite at Lauds”, *Journal of the Plainsong and Mediaeval Music Society* 5 (1984): 1–17.

192. A tónus elnevezéséről lásd: Erbacher, *Tonus Peregrinus*, 68–71; a tónus liturgikus előfordulásáról *ibid.*, 28–31, 75–80. – 14–16. századi traktátusok idézeteit lásd Á. Papp, „Der Tonus peregrinus in der Theorie und Praxis. Eine Gegenüberstellung von spätmittelalterlicher musiktheoretischer Kompendien und Choralthandschriften”, *Musicologica Brunensia* 51 (2016): 117 (20. lj.) – Kifejezetten kottához társított megnevezésként ismerjük a „Peregrinus Paschalis”-t az Újhelyi pálos processzionáléból. Vö. Földváry M. I., Csonka Sz. B., Papp Á., *Psalterium Strigoniense*, III, 65.

A viszonylag stabilnak mondható, jól felismerhető *peregrinus* zsoltár lejegyzései – akár tanverssel, akár zsoltárszöveggel – a variánsokat illetően jó alapanyagot kínálnak a részletmegfigyelésekre. A forrásokban fellelhető a dallam két fő variánstípusa: a diatonikus (nyugati frank vagy római) és a pentaton (német) dialektusváltozat (21. kottapélda).¹⁹³ Először is a dallamformula élén álló iníciium az, amelynek megjelenése a gregorián ének két dialektusában különböző alakot ölt. Míg a nyugat- és dél-európai területek forrásaiból a kisszekundnyi *pes*-szel kezdődő iníciium ismert, addig Közép-Európából az első szótagon kisterces dallammozdulat dokumentálható.¹⁹⁴ Jacobus Leodiensis (Lüttichi Jakab) *Speculum musicae* traktátusában variánspárként együtt említi a kettőt (22/a-b. kottapélda). Bár az iníciium célja mindenképpen valamiféle átmenet képzése lenne az antifóna és a zsoltártónus recitációs hangja között, mégis elképzelhető a tónus rögtön az *a* tubáról kezdve (22/c. kottapélda). Viszont kimondottan az 1. tónussal való összekapcsolást sugallja a lépésenként emelkedő *f g(a)* iníciium (22/d. kottapélda).¹⁹⁵

22. kottapélda:

a) IAC. LEOD. spec.



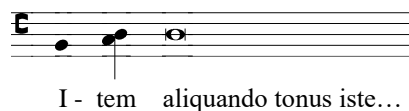
b) IAC. LEOD. spec.



c) ANON. Carthus.



d) GUIDO DION. 2, 8, 56



A tonus *peregrinus* leginkább variábilis szakasza a második félvers, amelyben jelentős szerepet játszik a másodiníciium. Ritka, épp ezért figyelemre méltó az alsó kvartról való indítás, mely elvértve jelentkezik késő középkori közép-európai

193. Vö. Lundberg, *Tonus Peregrinus*, 10–12. – A kottapéldák forrásaihoz lásd: CS 2, 140; TIH III, 166.

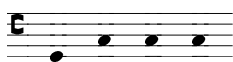
194. A legrégebbi dokumentumok közül a COMM. BR. és a SCOL. ENCH. a diaton változatot örökítette meg. Lásd: előbb a 188–189. jegyzetet. – Az átvizsgált anyagban diaton iníciium van továbbá: HIER. MOR. Lásd CS 1 (Paris: Durand, 1864), 83. – WALT. ODINGT. Lásd CS 1, 233. – QUAT. PRINC. Lásd CS 4 (Paris: Durand, 1876), 245. Másképpen: Anonymus OFM, vö. Michael Bernhard, „Clavis Coussemakeri”, in M. Bernhard (Hrsg.), *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters, I*, BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 8 (München: Verlag der BAdW, 1990), 34–35. – IOH. LEGR. rit. Lásd CS 4, 366. Másképpen: Johannis Gallici etc., vö. Bernhard, „Clavis Coussemakeri”, 35.

195. Vö. továbbá Erbacher, *Tonus peregrinus*, 42. – A kottapéldák forrásaihoz lásd: CS 2, 335; Bragard, ed., *Jacobi Leodiensis Speculum*, CSM 3/6, 251; S. Lebedev, *Cuiusdam Cartusienensis monachi Tractatus de musica plana*, *Musica Mediaevalis Europae Occidentalis*, 3 (Tutzing: Schneider, 2000), 115; van de Klundert, *Guido von Saint-Denis*, vol. 2, 132.

forrásokban (23/a. kottapélda).¹⁹⁶ Olyan egyedi megoldásról van szó, amelynek érvényességi körét a további kutatás talán pontosabban is feltérképezheti. A tónus általánosnak mondható másodiníciuma a második tubahang előkészítését célozza meg. Megismétli az első iníciumot, de azt kétféle módon teheti: változatlan magasságban, vagy egy hanggal alacsonyabban, az új recitáló hanghoz illeszkedve (23/b-c. kottapélda).¹⁹⁷ Utóbbit, a „transzponált” iníciumot az elméletírók többsége szótagolva, vagyis a *pes* neumát felbontva adta meg (23/d. kottapélda). E variánst tartalmazó forrásaink jellegzetes módon egyrészt a Hollandrinus-hagyomány traktátusai,¹⁹⁸ másrészt 1500 utáni nyomtatott zeneelméleti tankönyvek, kevés kivétellel a közép-európai földrajzi körből.¹⁹⁹

23. kottapélda:

a) LAD. ZALK. 4, 310



...do- mus Ia- cob...

b) IAC. LEOD. spec.



...do - mus Ia- cob...

c) Zarlino, 331.



...do- mus Ia- cob...

d)



...do- mus Ia- cob...

24. kottapélda:

a) HUGO SPECHTSH.



...can - tan- dus e - rit pe - re - gri - nus.

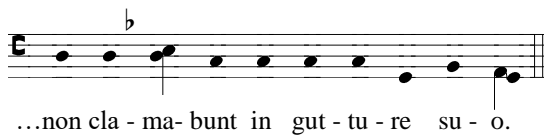
196. TIH VI, 401. – A kottapéldában idézetten kívül: IOH. OLOM. Vö. Seay, ed., *Johannes de Olomons*, 67. – A cseh testvérek énekeskönyvében (1566) ligatúrában szerepel. Lásd K. Ameln, Christhard Mahrenholz et al. (Hrsg.), *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik, Band 1, Der Altargesang, Teil 1, Die einstimmigen Weisen* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1941), Nr. 629 (518–519. o.) – Vö. Lundberg, *Tonus Peregrinus*, 13. (2.10. számú kottapélda, forrásmegjelölés nélkül)

197. A kottapéldákhoz: Bragard, ed., *ibid.*; Gioseffo Zarlino, *Le istitutione harmoniche* (Venezia, 1558). Kiadása, angol fordítása: C. V. Palisca, ed., intr.; V. Cohen, transl., *On the Modes, Part Four of Le Istitutioni Harmoniche, 1558, Gioseffo Zarlino*, Music Theory Translation Series (New Haven–London: Yale Univ. Press, 1983), 78. – Praktikus énekeskönyvből származó *tonus peregrinus* lejegyzésben, az augsburgi székesegyház kódexeiben a változatlanul ismételt inícium olvasható. Lásd DK-Kk 3449 8o, XV, f. 16r; IV, f. 63v.

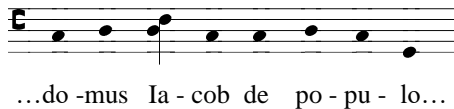
198. TH II 4, 362 (TIH II, 278); TH V 4, 504 és 514 (TIH III, 166); TH VII 4, 303 (*ibid.*, 298); Sz 13, 257 (TIH VI, 538).

199. Wollick, *Opus aureum*; lásd Niemoeller, hrsg., *Die Musica Gregoriana des Nicolaus Wollick*, 77. – Cochlaeus, *Tetrachordum musices*, f. Di^v. – Finck, *Practica musica*, f. Pp^{iiij}. – Rhau, *Enchiridion*, f. Fviii; idézi Lundberg, *Tonus Peregrinus*, 10–11. – Sebastian z Felsztyna, *Opusculum musicae compilatum* (Krakau, 1517), f. Di. – Glareanus, *Dodecachordon*, Liber I, Caput XV (42. o.). Hasonmása elérhető az IMSLP kottaletöltő felületről. – Lásd továbbá: Erbacher, *Tonus peregrinus*, 43–44.

b) HIER. MOR.



c) ANON. Claudifor.



Valamivel korábról, már a 14. századtól dokumentálható – elsősorban a germán (pentaton) dialektusterületről – a másodinícium jellegű hajlítás elodázása a félversen belül (24/a. kottapélda).²⁰⁰ A nyugati hagyományhoz kötődő Hieronymus de Moravia traktátusában az *In exitu* szöveggel együtt járó „normál” változat mellé a 113. zsoltár 15. versével kottázták le így a *tonus peregrinus* zsoltárdallamát (24/b. kottapélda).²⁰¹ A nevezett zsoltár megszokott első verse is elegendően hosszúnak bizonyult azonban ahhoz, hogy a kétféle másodinícium (23/b és /d. kottapélda) együtt, kombinálva bekerülhessen a második félvers recitációjába: előbb a mélyebben fekvő felbontott *pes*, azután az első iníciumot ismétlő, pentatonizáló kisterces hajlítás (24/c. kottapélda).²⁰² Megfigyelhető továbbá, hogy a G recitáció (a hatszótagos „Saeculorum, amen”-nel számolva) a kadenciához érve annak első hangja után megszakad; az *a*-ra történt fellépéssel mintha ismételné a felbontott másodiníciumot a vers belsejében is.²⁰³

Elkerülhetetlen, hogy a fenti megfigyelésekkel kapcsolatban rögzítsünk néhány alapvető szabályszerűséget, és bevezessünk egy-két alapfogalmat. A kéthangos hajlításos inícium vándoriníciumként való viselkedése a szöveghangsúly figyelembe vételére, vagyis akcentuáló gondolkodás- és előadásmódra vall. A vizsgálható szövegek köre ugyan igen szűk – mindössze néhány tanversre szorítkozik –, de azok alapján feltétlenül megkockáztatható ez az állítás (*can-ta-bitur*, *to-na-bitur*, *can-tan-dus*). A

200. Tanverses szövege teljes formában: „Taliter iste tonus cantandus erit peregrinus.” Lásd Gümpel, Hugo Spechtshart von Reutlingen, 167. – A kottapéldában nem idézett további példák: CONR. ZAB. tract. Vö. Karl-Werner Gümpel, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftl. Kl., I. Jg., Nr. 4. (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1956), 237; D. Tzwyvel, *Tonarius qui vulgo Primum querite dicitur*, 1515. Vö. Kaiser, *Dietrich Tzwyvel und sein Musiktraktat*, 302; TH XVII 397 (TIH V, 240); TH XXIV 17, 166 (TIH VI, 228).

201. A traktátusok anyagában kivételesnek számító példa följegyzésére nyilvánvalóan a flexa bemutatása adott okot. (Psalmus 113, 15: „Manus habent et non palpabunt, pedes habent et non ambulabunt, non clamabunt in gutture suo.”) CS 1, 83.

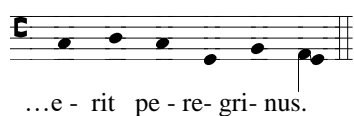
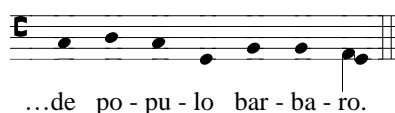
202. Rauter, *Der Klagenfurter Musiktraktat*, 127, 176. (A kottapéldában javítottam a kézirat íráshibáját.)

203. IAC. LEOD. már idézett *Speculum musicae*-jában a *G*-a hangpár nem a második félvers kezdetén, de nem is a differentiában található, hanem a vers közepén. (Bragard, ed. *Jacobi Leodiensis Speculum*, CSM 3/6, 250.)

kadenciában bekövetkező „megemelés” általánosságban megfeleltethető a zsolttározási gyakorlatból a korai írásos dokumentumok óta ismert „akcentusképzéssel”: a hangsúlyos szótag szekund-, vagy terc-kiemelést kap.²⁰⁴ Tény, hogy az *a* hang beleszövése által kétakcentusossá válhat a zoltárdifferentia, de látszik, hogy ugyanakkora valószínűséggel megvalósulhat kurzív szótagkiosztás is e két hangnál (25. kottapélda: előbb az akcentuáló, utána a kurzív megoldás). A teljes egészében kottázott tónusdallamhoz képest természetesen sokkal több középkori differentia-feljegyzésből tájékozódhatunk a hathangnyi *Saeculorum amen* felől, immár nemcsak tonáriusokból és traktátusokból, hanem zsolozsma-énekeskönyvekből is. A *tonus peregrinus* differentiának három alaki variánsa különíthető el egymástól: az, amelyikben szerepel az *a* hang (26/a. kottapélda);²⁰⁵ az egyenletes *G* recitációt fenntartó, egyakcentusos válto-

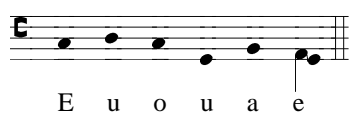
25. kottapélda

HUGO SPECHTSH.

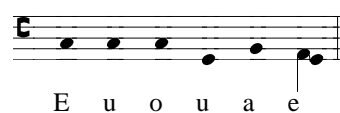


26. kottapélda

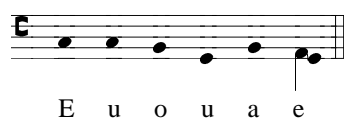
a) LAD. ZALK. 4, 307



b) TON. VATIC.



c) QUAT. PRINC.



zat, amelyben csak egy *D* előkészítő hang előzi meg az utolsó hangsúlyra jutó *F*-et (26/b. kottapélda);²⁰⁶ végül az a változat, amely megelőző *F* hangot is tartalmaz (26/c. kottapélda).²⁰⁷ A második volt a legáltalánosabban elterjedt zoltárvégződés, amely a diatonikus dallamvariánsnak is sajátja (ez került be a tridenti zsinat utáni

204. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, 113, 115, 120–121. Az akcentuáló kadenciaalakítás azonban a középkorban valószínűleg sosem vált egyeduralgódóvá. Vö. Bailey, „Accentual and Cursive Cadences”.

205. TIH VI, 401.

206. Donato, *Gli Elementi*, 227.

207. CS 4, 245.

énekeskönyvekbe).²⁰⁸ Az első variáns valamely korlátozottabb érvényű, közép-európai, pentatonizáló gyakorlatnak lehetett része; jellemző módon felfedezhető a melki reform szerinti délnémet bencés kódexekben is, és nemcsak a kései elméleti munkákban.²⁰⁹ A harmadikféle zoltárvégződésről Nyugat- és Dél-Európából rendelkezünk elszórt adatokkal.²¹⁰

Mivel a *differentia* harmadik hangja, a *G* mindenképpen hangsúlytalan, helyette vendéghangként az *a* bevettnek számít, mint ahogyan például az augsburgi székesegyház 16. századi, tizenhét kötetes antifonáléjában, vagy a czerstochowai pálos Cantualéban olvasható.²¹¹ Ez az *a* duplázásként, illetve szintén hangsúlytalan hangként fogható fel. A második változatot a szakirodalom általában egyakcentusos kadenciaként értelmezi *D* előkészítő hanggal; ennek megfelelően a harmadik változatban két előkészítő hang (*F* és *D*) lenne, az első változatban pedig három (*a*, *g*, *d*).²¹²

A kantikumok mintapéldái – „psalmus maior”

A zsolozsmában az újszövetségi kantikumokat hordozó díszesebb zoltártónusokat a legkorábbi időktől megkülönböztették a praktikus források. A késői tonáriustípusok saját elrendezése szerint is szétválasztva jelennek meg az antifonális zoltározás különböző műfajaihoz alkalmazott dallamok. Ennek ellenére nehézségekbe ütközhet a díszítettségi fokok, az egymás mellett élő puritánabb és hajlításokban gazdagabb variánsok elkülönítése.

A zavart elsősorban az iníciuumok „vándorlása” okozza. Először is: a másodiníciuum a kantikumzoltározás jellegzetessége; ezt a megkülönböztetést már a *Commemoratio brevis* írója is következetesen alkalmazta.²¹³ Egyes egyszerű („psalmus minor”) zoltársorozatokon belül tehát mintha a kantikumzoltározásra emlékeztetne a másodiníciuum jelenléte. A kantikumok esetében azonban szinte mindig kéthangos neumákról van szó (kivéve a szillabikusan épülő 5. tónusú formulát), amelyeneket a közönséges feriális zoltároknál nem lehet találni. Az alapvető összehasonlítások – mint

208. Az *Antiphonale Monasticum* (1934) dallamát lásd: Erbacher, *Tonus peregrinus*, 1. kottapélda.

209. Például az augsburgi Ulrich és Afra bencés kolostor kódexében: D-Mbs Clm 4303, f. 123v. – Nincs azonban *tonus peregrinus* az ugyanebből az intézményből származó társzódex tonáriusában (D-Mbs Clm 4307). – További források: a salzburgi St. Peter székesegyház kódexének (A-Ssp a VI 44) első tonáriusa (f. 1v–10r) és a tegernsee-i kézirat tonáriusa: D-Mbs Clm 19558, f. 10r. Vö. RISM B III 1, 27–31; RISM B III 3, 147; RISM B III 6, 347. Vö. Angerer, *Lateinische und deutsche Gesänge*.

210. További példák: antifonále OSB a 12. századból (Saint-Maur-des-Fossés), F-Pn lat. 12044, 33r; Zarlino, *Le istituzione harmoniche*, vö. Palisca, ed.; Cohen, transl., *On the Modes*. 78. Lásd továbbá: Lundberg, *Tonus Peregrinus*, 13. (2.12. számú kottapélda, forrásmegjelölés nélkül.)

211. DK-Kk 3449 8^o, XV, f. 16r; PL-CZ I-215, p. 136.

212. Erbacher, *Tonus peregrinus*, 49. (Ugyanitt a 84. lábjegyzetben az Ornitoparchus-traktátus kottája hibás értelmezésben szerepel.)

213. Lásd Stäblein, „Psalm” (melléklet: „Tabelle der römischen Psalmformeln”).

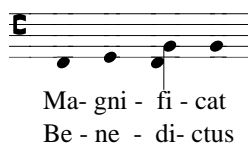
Wagner példasorai²¹⁴ – ugyanakkor azt mutatták, hogy a karakteres neumatikus másodínicium a kantikumban elsősorban a diaton dialektusterület zsoltározására lehetett jellemző. Ugyanez a megfigyelés kínálkozik a Piacenza 65-ös kódex egyszerű zsoltározáshoz mérten „fölsőlegesen” díszes *Gloria Patri* sorozatánál is, amelyet kantikumtónusnak ítélünk.²¹⁵

A kezdőformula hajlításos – és nem szillabikus – jellege szintén elvitathatatlan jegye a kanticum dallamformuláinak; igaz, a *Commemoratio brevis* példái ezt még nélkülözték. Az egyszerű zsoltárok iníciúmaira „átragadt” díszesebb, kanticum-változatok viszont lényegesen megnehezítik a tiszta kategóriák fölállítást, a műfaji, időbeli és úzus szerinti specifikációt egyaránt. (Az iníciúmok kérdéskörét fent a ferális zsoltározás fejezetében részletesen tárgyaltam.)

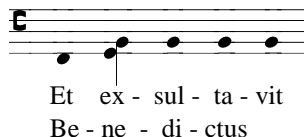
27. kottapélda

2. tónus:

Bamberg
TON. Vatic.
Ton. OSB
ANON. Claudifor.
Salzburg-287
TRAD. Holl. II, III etc.



LAD. ZALK.
Cant. Paul.
Proc. Paul.



A kanticumzsoltározás mintapéldáinak szövege a vesperásban énekelt *Magnificat* első két versén kívül lehetett éppen a laudes *Benedictus*-a is, amelynél a héber szavak különös hangsúlyozásából adódó, a félzárlatnál jelentkező megkötetést a tonáriusok rendszerint nem vették figyelembe.²¹⁶ (Ez a „dictio monosyllaba” esete, amellyel a következő fejezetben foglalkozom.) Szinte rapszodikus módon befolyásolták viszont az iníciúmok variálódását a szövegincipitek, ahol nem mindig látszik érvényesülni a hangsúlyelv. (27. kottapélda) A szóhangsúly „rossz” áthelyezése a magyarországi tonáriusforrásokra jellemző a 2. és az 5. tónusban. Érdekes módon a 4. tónus iníciúmában

214. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, III, 89, 98–99, 102–103.

215. I-PCd 65, f. 264v–267v. Lásd: Hiley, *Western Plainchant*, 59–60.

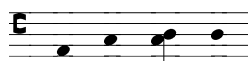
216. Kivételek pl. a 3., 4. és 7. tónusban: Lad. Zalk. 4, 178 (TIH VI, 382) és 4, 209 (TIH VI, 386); 3. és 7. tónusban: Cant. Paul., vö. Földváry M. I., Csonka Sz. B., Papp Á., *Psalterium Strigoniense*, III, 52–53, 62. – A Salzburg-287 tonáriusában külön, a *monosyllaba* példákkal együtt kottázták le a *Benedictus* zsoltározási mintákat. Lásd A-VOR Cod. 287, f. 287r–288r. – Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, III, 98–99. *Benedictus*-példái a Codex Rosenthalból a *monosyllaba* variánst közvetítik.

is élesen elválí egyes tonáriusok változata attól a gyakori formától, amelyet az archaikus és hosszantartó délnémet hagyomány sajátjaként lehetett azonosítani. A 8. tónus leegyszerűsödött iníciúmahoz, amelyet a Pálos cantualében olvasunk, nem találtam párhuzamot.

27. kottapélda (folyt.)

4. tónus:

TON. Vatic.
HUGO SPECHTSH.
ANON. Claudifor.
Salzburg-287
TRAD. Holl. II, III etc.



Ma- gni - fi - cat
Be - ne - di - ctus

LAD. ZALK.
Cant. Paul.
Proc. Paul.



Et ex - sul - ta - vit
Be - ne - di - ctus

5. tónus:

TON. Vatic.
TRAD. Holl. II, III etc.



Ma- gni - fi - cat
Be - ne - di - ctus

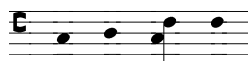
LAD. ZALK.
Cant. Paul.
Proc. Paul.



Et ex - sul - ta - vit
Be - ne - di - ctus

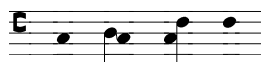
8. tónus:

Bamberg
TON. Vatic.
HUGO SPECHTSH.
Ton. OSB
Salzburg-287
TRAD. Holl. II, III etc.
Proc. Paul.



Ma- gni - fi - cat
Be - ne - di - ctus

ANON. Claudifor.



Be - ne - di - ctus

Cant. Paul.



Et ex - sul - ta - vit
Be - ne - di - ctus

A vizsgált közép-európai kantikumdallamokra jellemző, hogy miközben a díszítettség nyomai az iníciúmon kívül jellegzetes módon leginkább a mediációban mutatkoznak meg, addig itt az egyszerű zsolozsma-zsoltárformuláknál természetesnek vett variálódásnak a neumák elrendezése, hasonlósága tulajdonképpen sokkal kisebb teret enged. A tonáriusok kantikumainak középzárlati formulái tehát sokkal egységesebbnek mutatkoznak, mint az egyszerű tónusokéi. Ennek ellenére ezen a ponton is megfigyelhetők bizonyos eltérések, valamint következtelenségek. Mindezek legalább kétféle tényezőből adódhatnak: a díszített tónusdallam helyett a díszítetlenre való áttérésekből és a különböző szövegezésből, amelynek megfelelően esetleg speciális (netán hibás) hangsúlykezelés, ezáltal többféle hang- és neumaelosztás járhat együtt. Számítani lehet arra, hogy a hangsúlyok akcentuális kezelése a kurzív kiosztással keveredik. A szokásos mediációkról a *Magnificat* második versével és a *Benedictus*-szal alább összefoglaló kottapéldák segítségével alkothatunk fogalmat. (28. kottapélda) Ezek jól szemléltetik a 2., 3., 4., 5., 7. és 8. tónusra jellemző csekély variabilitást, a neumák révén egymáshoz hasonló zárlatok uniformitását. Szembetűnő tendencia ugyanakkor a formula szillabikussá válása, a hajlítások kiküszöbölése, aminek okát meglehetősen nehéz megragadni, bár kézenfekvő lenne azt a középkor utáni lejegyzés és használat számlájára írni.²¹⁷

28. kottapélda

2. tónus:

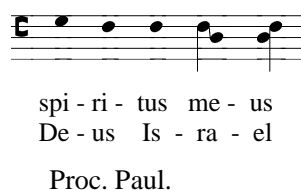


spi - ri - tus me - us
Do - mi - nus De - us Is - ra - el
LAD. ZALK.



Do - mi - nus De - us Is - ra - el

3. tónus:



spi - ri - tus me - us
De - us Is - ra - el
Proc. Paul.



spi - ri - tus me - us

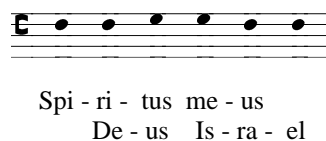
217. A dallamalakok általános volta miatt külön forrásmegjelöléssel csak igen visszafogottan ellátott 28. kottán a díszítetlen, illetve eltérő szövegkiosztású példák a következők: 2. tónus - LAD. ZALK. 4, 153 (TIH VI, 379); 3. tónus - Proc. Paul., vö. Földváry M. I., Csonka Sz. B., Papp Á., *ibid.*, 53; 4. tónus - ANON. Claudifor., vö. Rauter, *Der Klagenfurter Musiktraktat*, 166; 5. tónus - Cant. Paul., vö. Földváry M. I., Csonka Sz. B., Papp Á., *ibid.*, 57; 7. tónus - Proc. Paul., vö. *ibid.*, 62; 8. tónus - Cant. Paul., vö. *ibid.*, 64.

4. tónus:

ANON. Claudifor.

**7. tónus:**

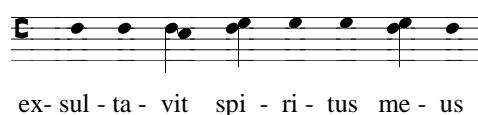
Proc. Paul.

**5. tónus:**

Cant. Paul.

**8. tónus:**

Cant. Paul.

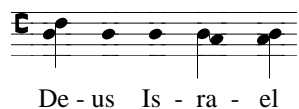


Ebben az összefüggésben nem marad észrevétlen, hogy az 1. és a 6. tónus zárlati formulájának első hangsúlyára eső hangcsoportot tonálisan kétféleképpen értelmezik a források. (29. kottapélda) A nyugati frank gregorián hagyomány régtől fogva egybecsengő, azonos középkadenciát választott az 1. és a 6. tónus számára, amelyben a *- b rotundum* rendszerint ki nem írt *- b* hang az *F-G-a* recitációs sáv mellett, azzal szembeállítva fontos hangnemalkotó tényezővé lépett elő. A pentaton dialektus ezzel szemben a pentatonizáló dallamalakításnak megfelelően az *a* tubahang után a *c*-re emelést részesítette előnyben. Mivel az idők folyamán a *b*-hez is alsó terc járult, így a végeredmény mintha a kistercet lépő *pes* eggyel magasabb hangfokra csúsztatása lenne. Létező variáns mindkét formában a terc kitöltése szekunddal. (Ugyanez a 7. tónus *d-f* kistercénél is megfigyelhető.) A kottapéldákon bemutatott forráshelyzetből úgy látszik, mintha a közép-európai források igen tág köre igencsak megosztott lenne aszerint, hogy a diatonnak, illetve pentatonnak vélt formát alkalmazza, kottázza. Erre csupán a mai szemlélő előtt többnyire rejtve maradó, korabeli „hatásmechanizmusok” adhatnának magyarázatot.

29. kottapélda

1. tónus:

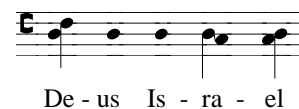
Bamberg
HUGO
SPECHTSH.
ANON.
Claudifor.
Salzburg-287
TRAD. Holl. II,
V, IX
LAD. ZALK.



De - us Is - ra - el

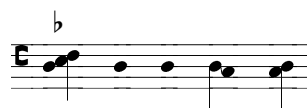
Bamberg
Ton. OSB
TON. Vatic.

6. tónus:



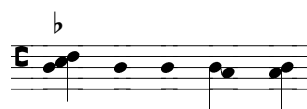
De - us Is - ra - el

LAD. ZALK.(bis)



De - us Is - ra - el

Salzburg-287
TRAD. Holl. III
Proc. Paul.



Spi - ri - tus me - us
De - us Is - ra - el

HUGO
SPECHTSH.
Salzburg-287
TRAD. Holl. II,
III, V
LAD. ZALK.
Proc. Paul.



Spi - ri - tus me - us
De - us Is - ra - el

Cant. Paul.



De - us Is - ra - el

Cant. Paul.



De - us Is - ra - el

5. tónusban a kantikum recitációs formulája az általános gyakorlat szerint, valamennyi dialektusterületen megegyező módon és az egész középkoron át nem tért el az egyszerűtől.²¹⁸ A *b* középzárlat, amely a vizsgált tonáriusokban sehol másutt nem jelentkezik, csak a Czesztochowai pálos cantualében,²¹⁹ megfelel az egyszerű zoltártónusoknál tapasztalt variánsképződésnek. (Lásd fent.) Egy kéziraton, egy tonáriuson belül tehát olyan következetességgel van dolgunk, amely egyúttal kiemeli a kétféle ágazott recitációs gyakorlat – „psalmus minor” és „psalmus maior” – közti szoros összefüggést. A 2. tónus egyszerű zoltározásnál már említett, kivételes „pes”-ét is ilyen, a kétféle zoltárdallam között kapcsolatot teremtő mozzanatként értékeltük. Elképzelhető, hogy áthallások jöttek létre a kétféle díszítettségi fokú recitációs formula között; sőt, a variálódás közös iránya is reális lehetőség. Érdekes módon a 2. tónus esetében a mediáció záróhangjának kétfélesége (amott *D*, itt *F*) a hasonulás ellenére megmaradt.

218. Vö. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, 100–103; Stäblein, „Psalm”.

219. Lásd a megfelelő kottapélda 2. sorában.

A „dictio monosyllaba” sorozat

Bizonyos tonáriusok speciális zsolttározási minta gyanánt vonultatták fel a következő zsolttárversek valamelyikét: *Deus in nomine tuo salvum me fac* (Ps. 53, 1), *Te decet hymnus Deus in Syon* (Ps. 64, 1), *Dominus regnavit, decorem indutus est* (Ps. 92, 1), *Credidi, propter quod locutus sum* (Ps. 115, 1), *In convertendo Dominus captivitatem Sion* (Ps. 125, 1) és *Memento Domine David* (Ps. 131, 1). Segítségükkel azt a kivételt – „dictio monosyllaba” vagy „pausa / mediatio correpta”²²⁰ – mutatták be az elméletírók, amikor a középzárlat végére rendkívüli hangsúly, ragozhatatlan („dictiones indeclinabiles”) vagy egyszótagú szó kerül. A héber szavak utolsó szótagjára („Hebraica dictio”), valamint az egyszótagú szavakra („monosyllaba”) a latin prozódiai, metrikai és intonációs szabályok szerint hangsúly esett. Ezt kellett érvényesíteni a lekciónak, episztolák, orációk intonálásánál éppúgy, mint a zsolttártónusokban. Előbbiekkel kapcsolatban az idevonatkozó munkák, kézikönyvek²²¹ Közép-Európában gyakorta tárgyalták a *monosyllaba* kezelését, köztük az újhelyi pálos processionale (Proc. Paul.) is „Modus cantandi accentu Ordinis” feliratú fejezetében.²²² Bár szöveg és dallam összekapcsolásának módja prozódiai szempontból a liturgikus recitativ műfajokban azonos, mégis a nyolc zsolttártónus jellemzésénél a zeneelméleti tankönyvekben és a tonáriusokban a középkorban csak elvétve és viszonylag későn került elő kottákkal példázva a „dictio monosyllaba” speciális esete.

Legfontosabb zeneelméleti forrásaként a 14. századból Jacobus Leodiensis *Speculum musicae*-jének VI. könyvét lehet megnevezni, ahol a szerző összefoglalóan is és minden tónusnál egyenként is felhívta a figyelmet a kivételes mediációkra. A megformulázás általában a következőképpen alakult:

Item accidit quandoque ut in fine mediationis cadat dictio monosyllaba vel alia quae de natura sua acuitur, et in tali casu non omnes mediationis voces observantur, ut hic patet. (IAC. LEOD. spec.)²²³

220. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, 126; P. D. Johner, *Neue Schule des gregorianischen Choralgesanges* (Regensburg: Pustet, 1929⁶), 76–77.

221. „In fine orationis siue clausule nondum totaliter completae quo ad perfectionem, sicut communiter fit in subdistinctionibus, et tunc talis dictio monosyllaba acuto accentu est pronuncianda vt patet in his et in similibus exemplis vt, Manus tue domine fecerunt me, infernus domus mea est [...]” (Sebastian de Felstin: *Modus regulariter accentuandi lectiones Matutinales ...* [Cracow: Jan Haller, 1518], f. Aijv) Reprint kiadása: Cracow: PWM, 1979.

222. Vö. Szendrei, „Recitativ műfajok”, 289. (16. kottapélda); Földváry M. I., Csonka Sz. B., Papp Á., *Psalterium Strigoniense*, III, 67–69.

223. Bragard, ed. *Jacobi Leodiensis Speculum*, CSM 3/6, 249–250. Forrás: TML.

(Megtörténhet, hogy a mediáció végére egyszótagos szó esik, vagy más valami, amelyre természetéből adódóan hangsúly kell essék, és ilyen esetben nem kell figyelembe venni a mediáció összes hangját, ahogy itt látható.)

A 15. század végétől megsaporodtak a „dictio monosyllaba” közép-európai dokumentumai. Elsősorban a délnémet vidékről származó, a *musica plana* alapfokú elméletét tárgyaló, anoním, kéziratos iskolai jegyzetekről van szó (TRAD. Holl. XX,²²⁴ XXI,²²⁵ XXIV,²²⁶ Berol-258), de köztük találjuk Conradus de Zabernia *Novellus musicae artis tractatus*-át is már az 1460-as évekből.²²⁷ Ez a speciális zsolttározási mintapélda a 16-17. században egyformán került be a két magyarországi, kéziratos pálos tonáriusba.²²⁸ A pálos tonáriusokéhoz nagyon hasonló összeállításban, a *Dixit Dominus* zsolttár és a kantikumok társaságában jegyezték le a *monosyllaba* (vagy: *pausa corrupta*) példát 16. század eleji, német földön nyomtatott traktátusokban:

- Nicolaus WOLLICK: *Opus aureum, Pars prima, pars secunda* (Köln: H. Quentel, 1501)²²⁹
- Michael KEINSPECK: *Lilium musicae planae* (Basel: Schäffler, 1496)²³⁰
- Gregor REISCH: *Margarita Philosophica nova* (Straßburg: Grüningerus, 1508), Liber quintus de principiis musicae, Tract. II, Cap. VIII: De tonis, f. Xi^v-Xii^r.
- Iohannes COCHLAEUS: *Tetrachordum Musices, Tractatus tertius* (Nürnberg: J. Stuchs, 1514), f. Ciii^v-Di^v.
- Johannes Vogelsang: *Musicae rudimenta* (Augsburg: Valentin Otmar, 1542)²³¹
- Henricus GLAREANUS: *Dodecachordon, Liber primus* (Basel: Henrichus Petri, 1547), 35-36.²³²
- Hermann FINCK: *Practica musica* (Wittenberg: G. Rhau, 1556), f. Qqi^r-Qqiv.

224. TH XX 4, 44-56 (TIH V, 399-405.)

225. TH XXI 10, 12 (TIH V, 462); 10, 25 (TIH V, 465); 10, 32 (TIH V, 467); 10, 43 (TIH V, 469); 10, 54 (TIH V, 471); 10, 64 (TIH V, 473); 10, 81 (TIH V, 477).

226. Csak az első két tónusban: TH XXIV 17, 29 (TIH VI, 201.); 17, 78 (TIH VI, 209.) A fent idézett zsolttárverseken kívül itt mások is szerepelnek: „Domine quid multiplicati sunt” (Ps. 3, 2), „Deus iudicium tuum regi da” (Ps. 71, 1).

227. K.-W. Gümpel, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Geistes- und Sozialwissenschaftliche Klasse, Jahrgang 1956/4 (Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur—Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1956), 184-244.

228. Földváry M. I., Csonka Sz. B., Papp Á., *Psalterium Strigoniense, III*, 46-65.

229. Niemöller, hrsg., *Die Musica Gregoriana des Nicolaus Wollick*, 64-76.

230. W. Ammel, *Michael Keinspeck und sein Musiktraktat „Lilium musicae planae”, Basel 1496*, Marburger Beiträge zur Musikforschung, 5, hrsg. H. Hüschen (Marburg: [s. n.], 1970), 128.

231. Federhofer-Königs, „Johannes Vogelsang und sein Musiktraktat”, 99-100.

232. Forrás: TML.

A kottás közlések nem nélkülözték a kommentárokat. Cochlaeus a próféciák olvasásának oktatásánál (*De modo legendi choraliter*) és a zsoltármediációknál tárgyalta a rövidített mediációt iskolás precizitással, kérdés-feleletek formájában. Az egyszótagúak okozta, rendhagyó hangsúlyozású zárlatokat „*pausa corrupta*”-ként definiálta, és a zsoltártónusban egyenesen természetellenesnek nevezte, egybehangzóan a többi teoretikussal. Figyelemre méltó, hogy az elméleti terminológia kifejezésre juttatta a zárlati formula technikai kivitelezését, egyben zenei jellegzetességét: „*quae acuitur*” (amely kiélesítettik) – IAC. LEOD. spec.; „*accentu acuto sunt proferendae*” (éles hangsúllyal kell kimondani) – Finck; „*non omnes mediationis voces observantur*” (a mediációnak nem minden hangját kell tekintetbe venni) – IAC. LEOD. spec.; „*oportet sursum attollere*” (szükséges fölfelé emelni) – CONR. ZAB. tract.; „*elevatur, elevari debet*” (fölemeltetik, emelkednie kell) – Reisch, Cochlaeus; „*contra toni naturam*” (a tónus természete ellenében) – Reisch; „*contra toni formam*” (a tónus formájával ellentétben) – Cochlaeus).

Nyilvánvaló, hogy bizonyos területeken, korban és intézményekben egyáltalán nem tulajdonítottak különösebb jelentőséget e hangsúlyozásbeli kérdésnek. Felvetődik a kérdés, lehetséges-e, hogy azért nem volt a tonáriusok nélkülözhetetlen kelléke a monosyllabához kapcsolódó külön zsoltározási példa, mert a kikottázott *Benedictus* (ha volt ilyen) épp ilyen kellett, hogy legyen: a mediációnál az *Israel* szóval megmutatta a különleges hangsúlyrendet.

Cum autem in fine mediationis invenitur dictio monosyllaba vel alia quae acuitur tunc fit mediatio in hoc tono illo modo qui observatus est in intonatione Benedictus Dominus [...] (IAC. LEOD. spec., Liber sextus)²³³

(Amikor pedig a középzárlat végén dictio monosyllaba találtatik, vagy más, amit hangsúlyozni kell, akkor ebben a tónusban a mediáció oly módon legyen, mint ahogyan megfigyelhető a *Benedictus Dominus* intonációjánál.)

A vizsgált közép-európai traktátus-tonáriusok (elsősorban a Traditio Hollandrini köréből) azonban többnyire a közönséges középzárlattal kottázták a kantikum mintadallamát a *Benedictus* szövegével is, vagyis nem másképpen, mint a *Magnificat* második versénél; ellenpélda azonban akad (az idézet például az 5. tónusra vonatkozott).²³⁴ Ugyanakkor úgy látszik, mintha a nyugati gregorián dialektusban már a középkor derekán elképzelhetetlen lett volna, hogy a *Benedictus* első verzusát ne héber

233. Bragard, ed. *Jacobi Leodiensis Speculum*, CSM 3/6, 275–276. Forrás: TML.

234. Ellenpélda: az idézett TH XX tonáriusában a tónusok többségében a *Benedictus* kantikum-zsoltározása megegyezik a *monosyllaba* példával. (TIH V, 401–405.)

hangsúlyrend szerint kezeljék. Ezt szemléltetik a Wagner által közölt zoltártónus-példák a Codex Rosenthalból, amelyek révén egymástól lényegesen eltérőnek mutatkoznak a kantikumdallamok mediációi a két gregorián dialektusban.²³⁵

Azt hihetnénk, a „dictio monosyllaba” zoltárformulája túlságosan determinált volt ahhoz, hogy megférjenek benne a dallamvariánsok. Tévedünk azonban, ha nem számolunk ezeknél a mediációknál is legalább csekély eltérésekkel a rendelkezésünkre álló, nem túl bőséges példaanyagban. (30. kottapélda) A traktátusok zenei példáinak összehasonlítása arról tanúskodik, hogy a pálos források mintapéldái nem a német nyelvterületről és a közvetlen közép-európai környékről származó zeneelméleti jegyzetek kottáival egyeznek meg, hanem több ízben a földrajzilag és időben távolabbi Jacobus Leodiensis *Speculum*-traktátusának variánsához húznak (1., 6., 7. tónus). IAC. LEOD. spec. pedig esetenként a többségtől eltérő dallamformulát örökített meg: említésre méltók az 1. és a 6. tónus *b* hangjai, a 3. tónus tisztán diatonikus hallásmódra valló *h*-ja és végül a 4. tónusú mediációból az alsó kanyar (*G*) hiánya. Ugyanebből a traktátusból, de Cochlaeus tankönyvének mintapéldáiból is nyilvánvaló, hogy nemcsak az 1. és a 6. tónus, hanem a 2. és a 8. tónus középzárlatát is egyként kezelték. Az 1. tónus általános formulájában – b) kottapélda – igen ritka a *b*; a Hollandrinus-tonáriuson kívül csak Vogelsang mintapéldájában fordul elő, pedig a normál hangsúlyozású pentaton mediációkból következőleg nagyobb szerepe lehetne. Az egységesen fölfelé lépéssel végződő mediációkba valamely tónusokban változatosságot hoz a tubáról fellépő hang általi kiemelés (1., 3., 6., 7. tónus), másutt pedig ellenkező irányban az alsó ellépés (4., 5., 8. tónus). E mozzanatok által e speciális zárlatok tulajdonképpen fokozottan emlékeztetnek a saját tónusuk közönséges mediációira. A teljes hasonulással azonban a *monosyllaba* mediációja nyilván értelmét vesztené.

235. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, 98–99.

30. kottapélda

1. tónus:

- a) IAC. LEOD.
Cant. Paul.
Proc. Paul.

Cre-di - di propter quod lo-cu - tus sum
De-us in iudicium re - gi da

- b) TRAD. Holl. XX
TRAD. Holl. XXIV
Berol-258
Cochlaeus
Reisch
Finck

Cre-di - di propter quod locu - tus sum
Deus in nomine salvum me fac

- c) Trad. Holl. XXI

In convertendo Dominus capti - vi - ta - tem Sy - on

2. tónus:

- a) IAC. LEOD.
TRAD. Holl. XX
Trad. Holl. XXI
Trad. Holl. XXIV
Reisch
Vogelsang
Cant. Paul.
Proc. Paul.

Credidi propter quod locutus sum
Domine ne in furore arguas me

- b) Cochlaeus

Credidi propter quod locu- tus sum

3. tónus:

- a) IAC. LEOD.

De - us iu - di - ci - um re - gi da

- b) Cant. Paul.

Credidi propter quod lo- cu - tus sum
Deus iudicium tuum re - gi da

- c) TRAD. Holl. XXI
Cochlaeus
Reisch
Vogelsang
Finck
Proc. Paul.

Credidi propter quod lo - cu - tus sum
Dominus regnavit deco - rem in - du - tus est

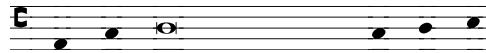
- d) TRAD. Holl. XX

Dominus regnavit decore in- du- tus est

4. tónus:

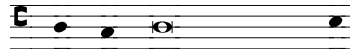
TRAD. Holl. XX
TRAD. Holl. XXI
Berol-258

- a) Cochlaeus
Vogelsang
Finck
Cant. Paul.
Proc. Paul.



Cre - di - di propter quod lo - cu - tus sum
Te de - cet hymnus Deus in Sy - on
De - us in nomine sal - vum me fac

- b) IAC. LEOD.

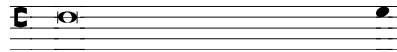


Me-men- to Domine Da- vid

5. tónus:

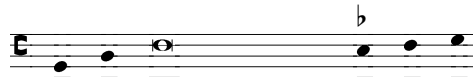
IAC. LEOD.
TRAD. Holl. XX
TRAD. Holl. XXI
Berol-258

- a) Cochlaeus
Reisch
Vogelsang
Finck



Credidi propter quod locutus sum
Deus in nomine salvum me fac

- b) Cant. Paul.

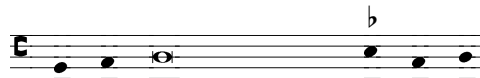


Cre - di - di propter quod lo- cu - tus sum

6. tónus:

IAC. LEOD.
Cant. Paul.
Proc. Paul.

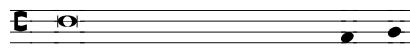
- a)



Cre - di - di propter quod lo- cu - tus sum

TRAD. Holl. XX
TRAD. Holl. XXI
Cochlaeus
Finck

- b)

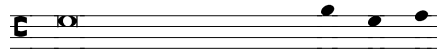


Credidi propter quod locu-tus sum
Deus in nomine salvum me fac

7. tónus:

IAC. LEOD.
TRAD. Holl. XX
Cant. Paul.
Proc. Paul.

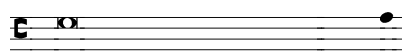
- a)



Credidi propter quod lo- cu - tus sum
Deus iudicium tuum re - gi da

TRAD. Holl. XXI
Berol-258
Cochlaeus
Finck

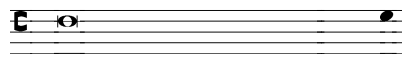
- b)



Credidi propter quod locutus sum
Deus in nomine salvum me fac

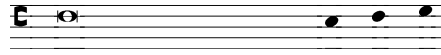
8. tónus:

- a) IAC. LEOD.
TRAD. Holl. XX
TRAD. Holl. XXI
Reisch



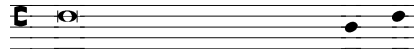
Credidi propter quod locutus sum

- b) Berol-258
Vogelsang
Cant. Paul.
Proc. Paul.



Credidi propter quod lo - cu - tus sum
Deus in nomine sal - vum me fac

- c) Cochlaeus



Credidi propter quod locu- tus sum

2. A zsoltárvégződések rendszere. A differentiák rangsora és az antifónák kezdőhangjai

Eddig szerzett tapasztalatok azt mutatták, hogy a zsoltárvégződések rendszerét, a differentia-praxis egészét összehasonlító vizsgálat tárgyává tenni a maga komplexitásában jóformán lehetetlen. A feladat – az összehasonlítás – elvégzését megkönnyíti, ha a differentia-praxis jelenségét sikerül elemeire bontani. Az összehasonlító vizsgálat jelen esetben egy részről úgy értendő, hogy különböző intenciójú és szerkezetű – teoretikus (tonárius) és gyakorlati (énekeskönyv) – források differentia-használatának összevetésére kerül sor; másrészről kísérlet arra, hogy a szisztémát időbeliségében láttassam. Ezt a legmarkánsabban a dolgozat III. részében, különböző esettanulmányokon keresztül fogom tudni megmutatni. E II. rész gondolatmeneténél maradva előbb a teoretikus traktátus-tonáriusokból megismert differentia-praxis elemeit szeretném górcső alá venni, úgy, ahogy *in situ*, eredeti helyükön és a traktátusok nyújtotta összefüggésben megmutatkoznak, és szembevetni bizonyos megfontolásokkal, amelyek az énekeskönyvek és az énekek gyakorlati alkalmazása felől merülnek föl.

A tonáriusok kezdettől fogva szigorúan elvont rendszer szerint sorolták föl a zsoltárvégződéseket, amely rendszer végül az antifónák kezdőhangjainak sorba rendezésében öltött testet. (Erről az I. 2–3. fejezetben volt szó.) A differentiák rangsora és az incipitek rendező elvként való használata végigkövethető a traktátus-tonáriusokban a középkor utáni időszakig; a kezdőhangok felsorolásához eközben igen korai időtől és a kéziratok többségében az incipitdallam vázlatos leírása társult. Egy-egy differentia tárgyalása a hozzá tartozó antifóna-énekek felsorolásával ért véget, ami a kevés példát adó tonáriusokban külön elemzésre számot tartó mozzanat. A példák összeállításának mikéntje a tonáriusbeli „rendszer” mélyebb összefüggéseire utalhat, mint ahogy az antifónaincipitek csoportosítása és leírása a dallamok összetartozására – esetleg memorizálására – vonatkozó korabeli elgondolásról árulhat el alapvető információkat. Tekintve, hogy a tonárius a műfaj adta formában hosszú történeti perióduson keresztül biztosított keretet az énekek rendszerezésének, a példaanyag tonáriusbeli bemutatásának vizsgálatával a szisztéma formálódására és az aktuális énekgyakorlatnak a zeneelméleti munkában való lecsapódására lehet következtetni, az időbeliség szempontját sem hagyva így figyelmen kívül.

A vizsgált 14–15. századi közép-európai traktátusok nagy része élt a differentióknak azzal a hierarchikus beosztásával, amely már a korai délnémet tonárius-típus sajátja volt. A Berno, Frutolfus és Johannes Affligemensis tonáriusaiban feltűnő tárgyalásmód – azaz az antifóna-kezdőhangok rangsorolása a tónus finálisához való közelségük szerint – és a differentiók ebből fakadó sorba állítása a késői traktátus-tonáriusokban kétféle módon konkretizálódott: egyrészt az antifóna-kezdőhangok következetes, pontos megjelölésében, másrészt a differentiók rögzített sorrendjében. A régről örökölt elméleti szisztéma erőteljes hatása a kései traktátusokban nyilvánvalóan érvényesült, még hozzá többféle szinten: a tonárius alapvető felépítésében és a sajátos terminológia kikristályosodásában. Ezek a törvényszerűségek jól tanulmányozhatók a Hollandrinus-hagyományhoz tartozó zeneelméleti szövegek tonárius-részében, és nem mellékesen felfejthető a rögzített szöveghagyományt pregnánsan meghatározó szerepük.²³⁶

A kései traktátusok tonáriusfejezeteinek felépítésében, megformulálásában a kezdőhangok sorra vétele és a differentiók meghatározott rendben történő felsorolása egyaránt fontos, sőt, kulcsszerepet kapott. E két szempont sarkalatoságán mit sem változtatott, hogy a konkrét megszövegezések felmutathatnak önkényes vonásokat is. Az alábbiakban megkíséreljük elkülöníteni azokat a „módszertani” megközelítéseket, amelyek a zoltárvégződés bemutatása során a különböző tonárius-kommentárokból felmerültek. A megközelítés, a rendezési szempont különbségei nem egyforma mértékben, de szignifikánsan módosítanak a tonárius formális elemein. A Hollandrinus-szövegek valamelyest koherens traktátushagyományán belül, a traktátus-tonárius elrendezésének elvi alapjaiban fel lehet fedezni olyan különbségeket, amelyek alapján a főbb szöveg- és tonáriustípusok szétválaszthatók egymástól.²³⁷ A tonáriusok közti eltérések megfigyelése ezenkívül végső soron ahhoz a feltételezéshez vezet, hogy a tonárius-rész az értekezéssel eredendően nem forrott egybe szervesen, és akár annak hagyományától eltérő mintákat követhetett.²³⁸

A tonárius-kommentárokból a két alapvető szabályozó elem (kezdőhang és differentia) először is kombinálódott, hiszen a differentiók bemutatása nem lehetett meg a hozzájuk tartozó kezdőhangok számbavétele nélkül, mintegy ezekkel nyerte el a

236. Lásd TIH II–VI.

237. Bower, „Ferial Psalmody”, 211. – A Hollandrinus-hagyomány ferális zoltározást tanító részének ismertetésekor a szerző a változatosságot, az ingadozást érzékeltette és érzékeltette inkább, mint a következetességet, szabályosságot.

238. Papp Á., „Traditio Iohannis Hollandrini – Tonare”, in *IMS Cantus Planus: Papers Read at the 16th Meeting, Vienna, Austria, 2011*, ed. R. Klugseder (Wien-Purkersdorf: ÖAdW Kommission für Musikforschung–Hollinek, 2012), 302–303.

megszövegezésben a differentia a maga jellemzését. Bár az író a tónuson a differentia sorrendjében haladt végig, adott tónusnál a szakasz elején szóba hozhatta a tónushoz tartozó valamennyi lehetséges kezdőhangot (*litterae initiales*), még hozzá rendszerint a mélyebbektől a magasabbak felé haladva:²³⁹

[...] primus tonus habet quinque litteras iniciales, scilicet ·A·, ·C·, ·D·, ·F· et ·a· [...] Quarum primum *Euouae* habet duas litteras iniciales, scilicet ·D· et ·F·, id est ·D·solre et ·F·faut finales [...] (TRAD. Holl. IX 2, 4, 14–15)²⁴⁰

(Az első tónusnak öt kezdőhangja van, t. i. *A, C, D, F és a* ... Amelyeknek az első *Euouae*-ja két kezdőhangot birtokol, t. i. *D*-t és *F*-et, vagyis a *Dsolre* és az *Ffaut* finális hexachordba tartozó hangjait...)

Ez tulajdonképpen a tónustan részét képezhette volna; olyan, mintha bővítmény lenne a hangnemek alaphangjainak (*sedes principales*) és a tenorhangnak (a *differentia* kezdőhangjának) tanítása mellett,²⁴¹ mégis rendszerint már külön fejezetben, a tulajdonképpeni tonáriusban jelenik meg. Ha a kezdőhangok szabálya jelen volt a hangnemekről szóló részben, akkor akár önálló, szöveges – kotta nélküli – tonáriussá terebélyesedhetett, mint a TRAD. Holl. XXIV traktátusán belül.²⁴² E példán keresztül azonban látnivaló, hogy egy ilyen „másod”-tonárius nem váltotta ki a teljes, kottás tonáriusfejezet lemásolását.

Amellett, hogy tónusonként a zoltárvégződés szerint haladt előre a leírás, az antifóna-kezdőhangok és -incipitek leírásából folytatólag a traktátusszerző logikailag fordított szabályszerűséget (*regula*) állíthatott föl arra vonatkozóan, mely antifóna-kezdőhangok és -incipitfajták azok, amelyek az adott végződést kapják. Ez a formulázás azt sugallta, hogy az antifónák csoportosításából indult ki a rendszerezés, a csoportok látszólag az adott tónus valamennyi antifónáját lefedik, és így a szabálytól való eltérés lehetősége aligha áll fenn. Mondandóm illusztrálására alkalmas példát kínál a 14. századi Iacobus Twinger de Königshofen tonáriusa:

239. Lásd az alább idézetten (TH IX) kívül pl. TH III 9, 3 („Sufficiencia prothi autenti aut incipit in ...”, TIH II, 353); TH V 4, 197 („... primus tonus habet sex principia, id est sex litteras iniciales...”, TIH III, 109); TH XI 7, 5 („Omnis tropus, id est primus tonus autentus, incipit ...”, TIH IV, 205); TH XVI 3, 2, 2 („...cantus primi toni incipiunt in quatuor clavibus...”, TIH V, 124); TH XVII 331 („...primus tonus habet 4^{or} litteras iniciales...”, TIH V, 208); TH XXIII 2, 7, 2 („Cuius quidem toni cantus ... quatuor habent litteras graves inceptivas...”); TH XXIV 17, 32 („... primus tonus habet sex principia...”, TIH VI, 202); TON. Vratisl. 1, 21 („... iste primus tonus habet quinque litteras iniciales...”, TIH VI, 681). Csak azokat a szöveghelyeket tüntettem fel, ahol valóban felsorolva szerepelnek maguk a kezdőhangok is.

240. TIH IV, 49.

241. A terjedelmes leíró tónustanra lásd példaképp (a teljesség igénye nélkül): TH II 4, 39-52 (TIH II, 231-232.); TH VII 4, 1-177. (TIH III, 268-278.) Utóbbi tonáriusa a kezdőhangokra épít, tónusonként összefoglalva azok azonban nincsenek.

242. Lásd TH XXIV 16, 7-64. (TIH VI, 190-195.)

Regula de primo tono principalis: Omnes ille Antiphone que incipiuntur in ipso finali scilicet re aut in ·F·faut ascendendo [...] Aut descendendo [...] de fa in ut cadendo [...] Omnes huiusmodi antiphone sunt primi principalis toni.

Incipit de prima differentia primi toni. Hec prima differentia primi toni duas habet notas scilicet ut re, seu duas claves aut litteras iniciales ·C· ·D· [...] (IAC. TWING.)²⁴³

(Szabály az első fő tónusról: Minden olyan antifóna, amely a finálisán kezdődik, vagyis *ré*-n, illetve *Ffaut*-on, arról emelkedve, vagy ereszkedve, illetve *fá*-ról az *ut*-ra esve ... minden ilyen antifóna az első fő tónushoz tartozik.

Kezdődik az első tónus első differentiájáról. Az első tónusnak ez a differentiája két kezdőhangot birtokol: *ut* és *re*; avagy betűkkel kifejezve C-t és D-t.)

A Hollandrinus-hagyományba tartozó írásokban is találkozni a finom átmenettel, amely a differentiától és a hozzá rendelt kezdőhangoktól az antifónaincipitek jellemzésébe, besorolásába torkollik:²⁴⁴

Et hec differentia fit, quando cantus primi toni inchoantur in ·D·solre [...] Similiter quando cantus primi toni incipit suum tropum in ·G·solreut, tunc eiam erit eadem differentia. (LAD. ZALK. 4, 107–108)²⁴⁵

(És ez a differentia illeszkedik, amikor az első tónusú ének *D*-n kezdődik... Hasonlóképpen: amikor az első tónusú ének dallama a *G*-n kezdődik, akkor is ugyanez lesz a differentia.)

Az antifóna-ének kezdőhangja felől kiindulva a megfogalmazásban néhol már csak a hozzá kapcsolt differentiára koncentrálnak rámutatással (*eadem, illa*), a kadencia sorszámával történő megnevezése elmaradhat.²⁴⁶ Végül a szövegezés a kották szűkszavú kommentálására korlátozódik, és a zsoltvégződés semmilyen nevet, számot nem kap.²⁴⁷ Ez utóbbi megoldás természetesen élén elüt a hierarchikus megközelítéstől. Az anyag logikailag feje tetejére állított bemutatásához vezet továbbá a kezdőhangokra, incipitekre épülő rendszerezés – a differentiák név és számozás nélkül hagyása mellett – egy-egy tónuson belül, ami alapvetően eltérő szerkezetet és megformulázást eredményez.²⁴⁸

Annak ellenére, hogy az összbenyomás azt mutatja, a számozás nem elmaradhatatlan része a differentiák felsorolásának, a leírás kétségkívül leggyakrabban használt módja mégis a differentia-készlet sorszámozása és rangsorolása. Ez az elv

243. Mathias, *Der Straszburger Chronist Königshofen*, 102.

244. Jellegzetes példa kedvéért lásd TON. Vratisl. 1, 10-19 (TIH VI, 680–681).

245. TIH VI, 373.

246. TH V 4, 207-208 (TIH III, 110); XI 7, 6-7 (TIH IV, 205.).

247. TH XV 10, 55-61 (TIH V, 64.).

248. Észlelhető átváltás a kezdőhangok kifejtésére például TH II-ben, a kéziratnak azon a pontján, ahol a másoló nyilvánvalóan kihagyott valamit a folyamatos szövegből. Ez a kompiláció készítése során több forrás használatára vall. TIH II, 236.

gondoskodott a tonárius tónusról tónusra ismétlődő tagolásáról, és a fődifferentia (*capitalis, principalis differentia*) fogalmának bevezetéséről, tehát többszörösen is felelős a tónustan zenelméleti szövegében a formális elemek erőteljes jelenléteért. A hierarchikus differentia-beosztáshoz hozzátartozott a *differentia capitalis*, a *capitale Euouae* vagy a *tonus capitalis* állandó fordulata, amely a Hollandrinus-tradíció egyik lokuszaként határozható meg, a retorikus toposz megfelelőjeként.²⁴⁹ Ez az állandósult megszövegezés volt a záloga a tananyag meglepően egységes hagyományozódásának. A *capitalis* jelző a több évszázados megalapozás után jól megállt magában is akár, a megfelelő kottapéldával együtt,²⁵⁰ szinonimái a *principalis* vagy *primum* szavak.²⁵¹

Ahogy bizonyos nézőpontból esetlegesnek látszik a differentiak sorszámozása, úgy az említett jelzők használatának keveredése is első látásra kusza benyomást kelt. Calvin M. Bower, amikor táblázatba foglalta a hagyomány szövegeként közreadott valamennyi tonáriusrész zoltárdifferentia-állományát, megállapította, hogy a fődifferentiát jelző terminusok (*capitalis, principalis*) használata nem következetes a tradíción belül, bár egy-egy forráson belül megfigyelhetők az egység jelei.²⁵² A fődifferentiák megjelölését összefoglaló alábbi táblázatban (lásd a 8. táblázatot)²⁵³ valóban látszik a diverzitás, de a szóhasználat adott esetben jól jellemzi a tonáriuskommentárt magát, vagy a szövegek egy bizonyos csoportját. A lokusz mindenféle egyéb variáns nélkül jelenik meg a TRAD. Holl. VII, XI, XII, XIX és XXI tonáriusában, míg két további szövegben társul melléje a hangsúly kedvéért a „primum/prima” sorszám (TRAD. Holl. I és III). Számos tonáriusban a „capitalis” a „principalis” szinonimával együtt szerepel (TRAD. Holl. II, V, XVI, XVII, XXIII, LAD. ZALK. és TON. Vratisl.), míg a „principalis” jelző teljesen fel is válthatta a hagyományra jellemző szófordulatot (TRAD. Holl. IX, XXIV, SZYDLOV.). Ez utóbbi a korábbi zeneelméleti hagyományban sem ismeretlen; elég, ha Johannes Affligemensis és Iacobus de Königshofen már említett tonáriusaira gondolunk (lásd fent az I. 3. fejezetben). LAD. ZALK. és SZYDLOV. szövegében szintén felbukkan a „prima” nyomtatékosítás, csak éppen előbbiben a „capitalis”, utóbbiban a „principalis” mellett.

249. Papp Á., „Traditio Iohannis Hollandrini – Tonare”, 302. – Fent a dolgozat I. részének 3. fejezetében volt róla szó.

250. TH XII, 8, 33 stb. (TIH V, 260).

251. „Et voco tonum capitale tantum primum seu principalem.” (A fő tónust elsőnek vagy főnek hívom.) TH XXI 10, 2 (TIH V, 461.). – Az idézett helyen nem a zoltárdifferentiára, hanem az első tónusra vonatkozik. Vö. TH XXIII 2, 5, 1 (TIH VI, 69.).

252. Bower, „Ferial Psalmody”, 211.

253. A táblázat értelmezéséhez: TH IV, VI, VIII, X, XIII, XIV, XXII, XXV és XXVI szövegeihez különböző okokból nem tartozik tonárius.

Önálló és a traktátus-tonáriusok egymással összefüggő körére jellemző a „primum et principale” szófordulat; függetlenül attól, hogy a fődifferentiát azokban a jellemző Hollandrinus-lokusz (*capitalis*) vagy csak a szinonima (*principalis*) fémjelezte (TRAD. Holl. II, V, LAD. ZALK., illetve TRAD. Holl. IX, XXIV).

8. táblázat: A fődifferentiák megjelölése a Hollandrinus-tonáriusokban.

	capitalis	principalis	prima	primum et principale
TH I	x		x ²⁵⁴	
TH II	x	x		x
TH III	x		x ²⁵⁵	
TH V	x	x		x
TH VII	x			
TH IX		x		x
TH XI	x			
TH XII	x			
TH XV	-	-	-	-
XVI	x	x		
XVII	x	x		
XIX	x			
XX	-	-	-	-
XXI	x			
XXIII	x	x		
XXIV		x		x
LAD. ZALK.	x	x	x ²⁵⁶	x
SZYDŁOV.		x	x	
TON. Vratisl.	x	x		

Míg egyes tonáriusok (TRAD. Holl. XV és XX), tudnivaló, teljesen mellőzik a *Traditio Hollandrini* tónustánát jellemző lokuszokat – s itt már nem csak a *capitalis* jelzőre gondolok –,²⁵⁷ és így csupán „idegen testként”, lazán kapcsolódnak a hagyomány többi szövegrészéhez, addig más tonáriusok az általános Hollandrinus-lokuszokon kívül még más fogódzót is kínálnak közös leszármazásuk bizonyításához. A „primum et principale” jelző-párosítást tartalmazó zeneelméleti szövegek szoros rokonságát elsősorban nem a tonárius-rész elemzése, hanem egyéb szövegrészeik nyilvánvaló összefüggése igazolta már korábban. Valamennyi a *Hollandrinus novus* szöveg-hagyomány prominens képviselőjének tekinthető; sőt, a TRAD. Holl. IX kapcsolódása a *Hollandrinus novus* központi hagyományához éppen a tonárius-fejezet

254. „prima et capitalis” (TH I 2, 8, 2; TIH II, 113.)

255. „capitalis primus” (TH III 9, 13-14, 52; TIH II, 354, 358.)

256. „primum et capitale” (LZ 4, 210; TIH VI, 386.)

257. A szóban forgó további *locus auxiliaris*-ok: *psalmus maior* és *minor*, illetve *peregrina differentia*. Vö. Bernhard és Witkowska, *Die Lehrtradition*, TIH I, 65–69. – Lásd e fejezet 36. és az I. rész 100. jegyzetét.

által vált világossá.²⁵⁸ Nem elhanyagolhatók tehát azok a konkordanciák és azok a szerkesztésbeli párhuzamok, amelyeket a tonáriusok a zsoltárvégződés hierarchikus bemutatásával nyújtanak, mint további bizonyítékokat, a hagyomány összefüggéseinek feltárásához.

2.1. Tonáriusok rangsorolás nélkül (összehasonlítás)

A tonáriusokhoz rendszerszerűen közelítve világosan látszik, hogy azok, amelyekből hiányzik a differentiák számozott sorozatként történő bemutatása, a tonáriusok egészen más, a többitől némileg elszigetelt típusát képviselik. Olyan tonárius-kompendiumokat vizsgálunk először, amelyek a zsoltárkadenciák rendezett sora helyett a tónus lehetséges incipitjeire koncentrálnak, és látszólag elhanyagolnak mindenféle merev, a régi teóriából örökölt szabályozottságot. A Hollandrinus-hagyomány szövegei közé tartozók közül a differentiákat kezdőhangonként felsorolva prezentálja a TRAD. Holl. I, III, VII, XI és XV tonáriusa.²⁵⁹

A TH III tonáriusának²⁶⁰ alapszövege tehát hangról hangra, incipitenként halad, és csak a tónusok végére illesztett rövid, kottás összefoglalásban vannak elvéve sorszámozva, illetve sorba állítva a differentiák, amit ugyanennek szöveges leírása előz meg. A traktátus-tonárius két különböző tálalása szerint nem minden tónusban azonosak az első helyen álló zsoltárvégzések, sőt, további sorrendjük sem mindig egyezik meg. A részletes bemutatáskor ugyanis mindig a legmélyebb kezdőhangokhoz tartozó differentia került az élre, míg a fejezet végi rangsorban többnyire a tónus fődifferentiája áll elől. A rövid összefoglalás értelemszerűen kevés példát tartalmaz, így le sem fedti az összes lehetséges incipitet. (A hiányokat a megszövegezés pótolja némiképp; a táblázatok összeállítása csakis ennek figyelembe vételével volt lehetséges.) Hasonló összehasonlításra kínálja magát a TRAD. Holl. XV-ös két tonáriusa,²⁶¹ hiszen a

258. Bernhard és Witkowska-Zaremba, *Die Lehrtradition*, TIH I, 9–13, 70, 90; *Idem*, „Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Casselani 2^o ms. math. 31 et Erlangensis 496 (TRAD. Holl. XXIV)”, in TIH VI, 132; *Idem*, „Postscriptum”, in TIH VII, 251.

259. TH I tonáriusával egyelőre amiatt nem foglalkozom részletesebben, mert nincsenek benne antifónapéldák. A TH XI tonáriusa csonka, a kézirat az 5. tónus kezdeténél megszakad. Megjegyzendő, hogy TH XXVI-nak nincs ugyan tonáriusa, de a tónusok lehetséges kezdőhangjaival teljesen külön (rövid) fejezet foglalkozik.

260. A. Rausch, „Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Vindobonensis 4774, fol. 35v-92r (TRAD. Holl. III)”, in TIH II, 353–388 (a tonárius-rész).

261. E. Witkowska-Zaremba, „Tractatus ex traditione Hollandrini cod. bibl. Universitariae Vratislaviensis IV Q 37 (TRAD. Holl. XV)”, in TIH V, 64–75 (a tonárius-rész). – A kézirat leírása azonban nem itt, hanem a TH VII-esnél: M. Hochadel; M. Bernhard; E. Witkowska-Zaremba, „Tractatus ex traditione Hollandrini cod. bibl. Uniuersitariae Vratislaviensis IV. Q. 37 (TRAD. Holl. VII)”, in TIH III, 228–229.

kompiláció törzsanyagában olvasható tonáriuson kívül még egy függelékes, vázlatos tonáriust tartalmaz, amely már – kimondott számozás nélkül – szintén sorba rendezte a differentiákat, illetve amelyben már csak elvétve szerepelnek antifónapéldák. Az első tonárius feltételezhetően szándékoltan, bár jelzetlenül a fődifferentiától indult ki; az incipitek bemutatása, sorrendje ugyanakkor itt jóval kuszább benyomást kelt, mint a TRAD. Holl. III-ban. (Végső soron – legalábbis az 1. tónusban – hiányzik a kezdőhangokból felépített bármiféle rangsor.) Az említett rendszerezéseket alább táblázatok szemléltetik. Ezek segítségével közelebről szemügyre véve antifónakezdetek és differentiák párosítását, azon a koncepcionális különbségen túl is tehetők megfigyelések, mint amit a számozás vagy bármely elv szerinti sorba rendezés jelent. A táblázatos összesítésben csak az elegendően nagyszámú differentiát felvonultató tónusokat (1., 3., 4., 7., 8.) vettem alapul.

9. táblázat: Az 1. tónus zsoltvégződése a TRAD. Holl. III és XV tonáriusaiban.²⁶²

	TH III, Ton. 1		TH III, Ton. 2		TH XV, Ton. 1		TH XV, Ton 2
capitalis	-	-	1g1	-			
1ma diff.	1d1	A, C	1a3	D(5), C	1g1	F, D	1g1
2da diff.	1a3	D(5)	1d1	C	1a3	D(5)	1d1
3ia diff.	1g1	D	1a1	F(desc.)	1g2	F(asc.)	1a3
4ta diff.	1g2	F(asc., desc.)	1g2	F(asc.)	1g3	F, a	1g3
5ta diff.	1a1	F(4)	1g3	F, a	1d1(extr.)	F	1a1
6ta diff.	1g3	F(asc., desc.)	-	-	1d1/1g1(extr.)	F(4)	1d1?
					1a1	F(desc.)	
					1d1	C	

Míg TH III-ban az incipitek és kezdőhangok bemutatása sorban, a legmélyebbtől a magasabbak felé történik, addig TH XV nem mutat különösebb rendszert semelyik eddig megismert elv alapján. (A legmélyebb kezdőhang ott az utolsó helyre került – ez mindössze az 1d1 „normál” alakjához járul.) TH XV-ben számfölötti, „extra” differentiákkal lehet találkozni, amelyek részben eltűnnek a rövid tonáriusban. TH III tonáriusából eredetileg hiányzott az *a* kezdőhang. A „kettes számú” tonáriusokban felsejlő hierarchián belül jól látszik egyetlen lényeges sorrendi ingadozás: hol az 1d1, hol az 1a3 differentia kerül előbbre.

Lényeges eltérés a TH III két tonáriusa között, hogy a *Reges Tharsis* dallamcsoport előbb az 1g2 differentia alatt, később – helyesen – az 1a1-nél (3ia differentia) jelenik meg. A főszövegben 1a1 mellett áll a *Tecum principium* dallamcsoport, ami abszolút kivételes jelenség.²⁶³ A második tonáriusból pedig mintha teljesen ki is maradna; sajnos, ez a szkriptor hanyagságának is tulajdonítható, amely immár nem csak a hevenyészett összegzésben érhető tetten, hanem a kezdőhangonkénti, részletező leírásban is. Ennek tulajdonítható a C-ről induló antifónák

262. Olyan számszerű felsorolás, mint amelyet az első oszlop mutat, csak a TH III-ban fedezhető fel. Ez a további tónusoknál is érvényes.

263. Vö. Bower, „Ferial Psalmody”, 214. Lásd a dolgozatban korábban az I. 3. fejezetben lévő táblázatban: ez az oka, hogy a fődifferentia mellett nem szerepel a másutt pedig jelen lévő F/G kezdőhang.

kimaradása is az 1a3 differentia alól. Az érintett antifónákkal és zsolttáradenciákkal kapcsolatosan alább, az összes Hollandrinus-tonáriust átfogó, tónusonkénti differentiarangsorra fókuszáló vizsgálat után következik részletes elemzés.

10. táblázat: A 3. tónus zsolttárvégződése a TRAD. Holl. III és XV tonáriusaiban.

	TH III, Ton. 1		TH III, Ton. 2		TH XV, Ton. 1		TH XV, Ton. 2
capitalis	-	-	-	-			3g1
1ma diff.	3g1	E, F	3g1	G(rep.)	3f	E	3a1?
2da diff.	3a1	G(asc.)	3a1	G(asc.)	3g1	F	3c
3ia diff.	3a1(var.)	G(rep.)	3c	G(4), c	3e	G(asc.)	3h
4ta diff.	3c	G(4)	3a2	E, F	3c	G(4)	
5ta diff.	3a2	c	-	-			

TH III-ban a rangsoroló beosztás sem nevez meg fődifferentiát; a XV-ös szintén nem, a táblázat csak a leírás sorrendjét tükrözi. Ráadásul a III-as rövid, második tonáriusában az *E* és *F* kezdőhangok nem a fődifferentia alá tartoznak – itt a szkriptor hibájára is lehet gyanakodni –, míg a XV-ös a 3g1 fődifferentiához az *F* kezdőhangot társítja, eléje teszi viszont az *E* finálison kezdődő antifónapéldát a TH III-asban nem szereplő *F* differentiával. Ez együttvéve a *capitalis differentia* körüli nagyfokú bizonytalankodásra utal, ami nem lehet véletlen. Ugyanakkor mindkét törzsanyagbeli tonárius rendet teremt a kezdőhangokat illetően, ami éppen még véletlen is lehet, de oka kétségtől a fő zsolttárvégződés élre helyezése. TH XV rövid tonáriusában fölbukkan egy máshonnan ki nem mutatható *h* végződés. TH III a két tonáriusban a *c* iníciomot más-más differentia alá sorolja. A *G* incipites *Quoniam in aeternum*-dallam a fődifferentia alá került (3a1 helyett 3g1).

11. táblázat: A 4. tónus zsolttárvégződése a TRAD. Holl. III és XV tonáriusaiban.

	TH III, Ton. 1		TH III, Ton. 2		TH XV, Ton. 1		TH XV, Ton. 2
capitalis	-	-	4e	(E)			
1ma diff.	4d	C	4d	C	4e	E, F	4e
2da diff.	4f	D(asc.)	4f	D(asc.)	4d	C	4f
3ia diff.	4g	D(asc.)	4g	D(asc.)	4f	D	4d
4ta diff.	4a	E(4), G, c(transp.)	4a	G, a	4a	D(salt.)	4g
5ta diff.	4e	F(desc.)	-	-	4g	G(transp.)	4f(diat.)

A 4. tónusban viszonylag stabilnak látszik a sorrend a TH III-ban, csak a *capitalis* differentia pozíciója kell, hogy helyére kerüljön a hierarchikus elrendezésben. A fődifferentiához kapcsolódó kezdőhang szintén csakis így jelenik meg a finálissal megegyezőként; a másik felsorolásban az *F* helyettesíti. TH III rövid tonáriusában feltűnő az új kezdőhang: *a*. Mivel nincs különösebben értelmezve a szövegben, még az is elképzelhető, hogy itt már kvarttranszpozícióban lévő antifóna kezdőhangjáról van szó. TH XV-ben is a kvarttranszpozícióra következtethetünk a *G* differentiához fűzött *G* kezdőhangnál. Emebben a differentiak sorrendje láthatóan sokkal esetlegesebb. Ráadásul TH III tartotta magát a hangok magassági sorrendjéhez, míg TH XV talán kezdettől figyelembe vette a fődifferentiát. A második felsorolásban az *a* végződés kimarad. Végül „szám fölött” megjelenik a sorban már korábban feltüntetett végződés diatonikus variánsa.

12. táblázat: A 7. tónus zsolttárvégződése a TRAD. Holl. III és XV tonáriusaiban.

	TH III, Ton. 1		TH III, Ton. 2		TH XV, Ton. 1		TH XV, Ton. 2
capitalis	-	-	-	-			
1ma diff.	7d2	G(5)	7a	G(4)	7a	G(asc.)	7a
2da diff.	7a	G(4), G(asc.)	7d2	G(5)	7h	h(3)	7c2
3ia diff.	7h	h(3)	7h	h(3)	7c2	d(3)	7c1
4ta diff.	7c1	c(asc.)	7c1	c(asc.)	7c1	c(asc.)	7d2
5ta diff.	7c2	d(3)	7c2	d(3)	7d1	G(5)	

TH III a fő zsolttárvégződést csak a kottás sűrítményben teszi előre, nem nevezi néven a *capitalis* differentiát, és a szövegezésben ugyanolyan sorrendben (csak számok hozzárendelésével) mutatja be a differentiókat, mint ahogy azt a kezdőhangok szerint felépülő fejezetben előbb tette. A kétféle sorozat között tehát alig van különbség; kivételesen ez az incipitek jellemzésére és hozzárendelésére is igaz. A hangok sorrendbe állítása maradéktalanul érvényesül; nem úgy a TH XV tonáriusában. Az incipitek jellemzése és a differentia kijelölése viszont ez utóbbiban is stabil, egyedül a *d* differentia alakja képlekeny.

13. táblázat: A 8. tónus zsolttárvégződése a TRAD. Holl. III és XV tonáriusaiban.

	TH III, Ton. 1		TH III, Ton. 2		TH XV, Ton. 1		TH XV, Ton. 2
capitalis	-	-	-	-			
1ma diff.	peregr.	D	8g2	E, F(surg.)	8g1	G(4)	8g1
2da	8g2	D, E, F	8c1	c(rep.)	8a	c(desc.)	8a
3ia/capitalis	8g1	G, a	8a	c(desc.)	8c1	c(rep.)	8g2
4ta	8c1	c(rep.)	8g1	D, a	8g2	F	peregr.
5ta	8a	c(desc.)	8c?	G			8c1
6ta	-	-	peregr.	-			

A TH XV tonáriusnak nemcsak a példaanyaga, de az incipitleírásai is szűkebbre szabottak; valószínűleg több dallamcsoport kimaradt a bemutatásból. Szokatlan, hogy a *tonus peregrinus* differentiájával kezdődik a tónus bemutatása (TH III). Ugyanennek kezdőhang-elrendezése viszont tökéletes a leíró tonáriusban, míg a rövid tonáriusban már tévedés lehet, hogy nem került élre a fődifferentia, és kezdőhangja is hibás. TH XV „abusivus”-nak hívja a rövid tonáriusban a *peregrina* differentiát. Pozíciója utolsó előttiként a 8c differentia előtt sajátosság.

Összegzés

Az énekelt antifónaanyaggal talán nagyobb összhangban tárgyalja a differentia-praxist a kezdőhangokból, incipitekből kiinduló tonárius. Ez a megközelítés tehát az énekrepertoárt osztja tónusokon belül is kisebb részekre, és rendeli hozzá a dallamcsoportokat egyes zsolttárvégzésekhez. Változó azonban az antifónaincipitek leírásának részletessége és az antifónapéldák mennyisége. Bővebb anyag esetén elméletileg várható lenne, hogy a kezdőhangok szigorúan vett felsorolásával ugyanaz a differentia több különböző kezdőhanghoz kapcsolódva ismételtelen előkerül; ez azonban nemigen fordul elő. Legföljebb variáns differentia-alak felbukkanásával lehet számolni a leírásban. A látszat a kezdőhangok mechanikus felsorolása, alapjaiban a szisztéma mögötti elgondolás viszont az incipit-csoportok együvé tartozására

vonatkozik, így minden differentia csak egyszer fordul elő, és minden differentiánál, sőt minden hangnál is lehetőleg valamennyi létező incipittípus egyszerre kerül bemutatásra. Például így:

... cantus 4ti toni incipit in ·D· gravi capitali, et hoc dupliciter: vel enim hoc fit per gradatum ascensum ad ·G· finale vel ad ·a· acutum supra... (TRAD. Holl. III 12, 3)²⁶⁴

(... a 4. tónusú dallam *D* főhangon kezdődik, és ez kétféleképpen: vagy a *G*-re vagy az *a*-ra való lépcsőzetes felemelkedéssel...)

... Si vertitur in ·G· gravi, hoc est tripliciter, quia aut hoc erit per repetitionem prime note aut per ascensum gradatim in ·c· acuto vel neutrum istorum. (TRAD. Holl. VII 4, 211)²⁶⁵

(Ha a *G*-n indul, az háromféleképpen lehetséges, mivel vagy az első hang ismétlésével, vagy a *c*-re való lépcsőzetes emelkedéssel, vagy a kettő kombinációjával.)

Si in ·A· gravi, ut hec antifona ... si in ·C·, hoc dupliciter, aut per tonum ·D· tangens, deinde per unum sonum aliquantum ·c· in ·F· per semiditonus transiens, exempli gracia ... tunc erit hec differentia... (TRAD. Holl. XI 7, 5-7)²⁶⁶

(Ha *A*-n [kezdődik], mint ez az antifóna ..., ha *C*-n, akkor az kétféleképpen lehetséges, vagy egy hanggal följebb a *D*-t érintve, azután éppen hogy csak egy hangnyit [időzve] rajta keresztül átmenvén az *F*-re kisterccel, példának okáért ..., akkor ez lesz a differentia...)

Az ilyen fajtájú tonárius-összefoglalások némelyikében viszont érezhető a rövidítés, egyszerűsítés erős tendenciája. A TRAD. Holl. XV tonáriusát a TRAD. Holl. III-éval összehasonlítva tetten érhető, hogy bizonyos incipitek kikopnak ebből a szövegezésből, vagy csupán felületességből, vagy a leegyszerűsítő narráció miatt. Nem világos, összefügg-e ezzel a formalizálással (mert az egyszerűsítés itt mindenképpen annak számít), hogy a kezdőhangok szabályos sorozatát többnyire meg tudják őrizni ezek a tonáriusok. A kezdőhangok előnyben részesítése hátrányos helyzetbe hozza a fődifferentiát, mégis előfordul (TRAD. Holl. XV), hogy a *capitalis* zsoltvégződés következetesen az élre kerül.²⁶⁷ Mivel nem támasztja alá e kiemelést sem a megszövegezés (számozás, hierarchia), sem a hang kiválasztottságának jelzése (*finalis*), ezért valamiféle mögöttes tudást tulajdoníthatunk a szerkesztő-leírónak, ami őt e finom megkülönböztetésre sarkallta. Elképzelhető például, hogy önkéntelenül vette előbbre azt a dallamcsoportot, amelyhez több antifónaének tartozott.

264. TIH II, 368.

265. TIH III, 284.

266. TIH IV, 205.

267. Elképzelhető, hogy a traktátusíró említi a „*capitalis*” differentiát, ám nem feltétlenül azt mutatja be először. Lásd például: TH VII 4, 183 (TIH III, 279) – mint nem rangsoroló tonáriust.

2.2. Rangsoroló tonáriusok

A zsoltdifferentiák rögzített sorrendje – és velük együtt a kezdőhangoké – természetesen a *capitalis differentiát* kiemelő és a végződéseket sorszámozó traktátus-tonáriusban vizsgálható igazán. A forrásokból leszűrt adatokkal kapcsolatban már előre jó néhány kérdés adódik.

Az első ezek közül, hogy a differentiakhoz kapcsolódó kezdőhangok sorozata a vizsgált differentia-elrendezésekben vajon tényleg visszatükrözi-e az eredeti, „archaikus” koncepciót, a finálistól, illetve a mélyebb hangoktól való kiindulást? Előfeltételezésem ugyanis az volt, hogy a végzések sorrendje, rangsora a kezdetektől stabilan rögzült, még hozzá a hozzájuk kapcsolt kezdőhangok meghatározott sorrendje révén. Változik-e a differentiak sorrendje, és ha igen, hogyan, milyen okok miatt? Változnak-e maguk a zoltárvégzések, változik-e „használati értékük”, és módosul-e az antifónák besorolása az egyes végzésekhez? Kivehető-e mindezekből olyasféle tendencia, amely fényt vethet a differentia-praxis történetére?

Ha pedig a differentia-szisztéma mégsem olyan megcsontosodott, változtathatatlan képződmény, mint amilyennek mutatkozik, akkor hol vannak azok a pontok, amelyeken tetten érhető az elméletnek a gyakorlattal való érintkezése? Észlelhető-e vajon, hogy az elméleti tudnivalók továbbadása mellett az elméletírók tudomást vesznek, szót ejtenek az énekek valós, hangzó alakjáról, és nem csak illusztrációs anyagként tekintenek kottáikra? Igen lényegesek tehát azok az információk, amelyek a tonárius-traktátusokban az egyes differentiak és dallamcsoportjaik közti átjárhatóságra, a példaként felhozott antifónadallamok kezdőhangjában, incipitjében felmerülő zenei variánslehetőségekre vonatkoznak.

Azokat a tónusokat fogom csak részletesen bemutatni, amelyekben kettőnél több zoltárvégződés volt használatban, illetve a tonáriusba írva. Továbbiakban a tónusonként felmerülő problematikus pontok és kérdések közül azokat, amelyekről úgy vélem, megválaszolásuk új felfedezésekkel és tanulságokkal kecsegtet, a differentia-praxis újabb dimenzióit tárja fel, diszkussziók formájában tárgyalom.

14. táblázat: 1. tónus²⁶⁸

Tr.-ton.	diff. cap.	1ma diff		2da diff		3ia diff		4ta diff		5ta diff	
TH II	1g1 D, F(4)	1d1	C	1a3	D(salt), G	1a1	F(desc)	1g2	F(asc)	1g3	a, F(salt)
TH V	1g1 D, F(4)	1d1	C	1a3	D(salt), G	1a1	F(desc)	1g2	F(asc)	1g3	a, F(salt)
TH IX	1g1 D, F(4)	1a3	C, D(5)	1d1	A, C	1a1	F(grad. rem)	1g2	F(surg)	1g3	a, F(salt)
TH XVII	1g1 D, F(4)	1a3	D(5), C	1d1	C	1a1	F(grad. desc)	1g2	F(asc.)	1g3	a, F
TH XIX	1g1 D, F(4)	1a3	D(5), C	1d1	C	1g2	F(asc)	1a1	F(desc, asc)	1g3	a
TH XXIII	1g1 D, F(4)	1a3	D(5), C	1d1	C	1g3	F(asc), a	1a1	F(desc)		
TH XXIV	1g1 D, F(4)	1a3	D(5), C	1d1	C	1g3	F(asc), a	1g2	F(asc)	1a1	F(desc)
LAD. ZALK.	1g1 D, F(4)	1d1	A, C	1a3	D(salt), G	1a1	F(desc)	1g2	F(asc)	1g3	F(salt), a
SZYDLOV.	1g1 D, F(4)	1a3	D(5), G	1d1	A, C	1g2	F(grad.surg)	1a1	F(grad.desc)	1g3	F(surg), a

1. tónusban „normál” esetben, vagyis ha rendkívüli végzések nem szaporítják a készletet, a *capitalis* differentián kívül öt végződés és összesen hatféle kezdőhang van. Ebben viszonylagos egyöntetűséget mutatnak fel a Hollandrinus-hagyomány tonáriusai. Megjegyzendő, hogy TH I-ből hiányzik az 1a1, TH XII-ből, XXIII-ból az 1g2 (ez már TH XV függelékes tonáriusában is megfigyelhető volt).

Ami a kezdőhangok finális–alsó C, majd finálistól emelkedő szabályos sorozatát illeti, ez szisztematikusan megvalósulni látszik ebben a tónusban. Annál feltűnőbbek azok a mozzanatok, amelyek ezt a sorozatot megtörik. (A kiugró, oda nem illő kezdőhangokat a táblázatban félkövéren szedtem.) **1.** Az *F* kezdőhang – pontosabban az *F*-ről kvart ugrással induló *Tecum principium* csoport – megjelenése a fődifferentia mellett. **2.** Az első és a második differentia (1d1 és 1a3) sorrendjének felcserélése. A táblázatba foglaltak szerint az archaikus kezdőhang-sorrendnek látszólag az felelne meg jobban, amikor 1d1 jön előbb. Igazán megtöri a sorrendet a „vendég” kezdőhangok közül az 1a3 mellett a G. **3.** A mély A igen ritkán fordul elő. **4.** Két forrásban (TH XXIII és XXIV) az 1g3 végződés az utolsó helyről előre ugrott a harmadik helyre, ezáltal logikátlanul előre került a felsorolásban a felső *a* kezdőhang. **5.** Magister Szydlovita tonáriusában helyet cserélt az egységesen a harmadik és negyedik helyen következő 1g2 és 1a1, így az *F*-ről ereszkedő incipit (*Volo pater* csoport) beékelődött az emelkedők közé.

268. Az 1. tónusban ebben a táblázatban egyelőre figyelmen kívül hagyom a rendkívüli, szám fölötti, „peregrina” differentiákat. (Calvin M. Bower táblázataiból is kimaradtak, vö. Bower, „Ferial Psalmody”) Azokkal külön lenne érdemes foglalkozni, esetleg inkább maguktól az antifónadallamok felől. Meglehet, ide tartozik TH XI különös, ám jól megokolt kadenciavariánsa is az 1d1-hez.

31. kottapélda: 1. tónusú zsoltyárdifferentiák alapkészlete a Traditio Hollandrini tonáriusaiban (kiegészítés a 14. táblázathoz)

The image displays six musical staves, each representing a different type of zsoltyárdifferentiás (1d1, 1g1, 1g2, 1g3, 1a1, 1a3) in the Traditio Hollandrini tonary. Each staff is written in C-clef (soprano clef) and shows a sequence of notes on a five-line staff. The notes are: 1d1 (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), 1g1 (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), 1g2 (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), 1g3 (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), 1a1 (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), and 1a3 (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5).

Első diszkusszió

TÉMA: A *capitalis differentia* mellett az *F* „elrontja” a kezdőhangok archaikus, tiszta sorozatát, amely szerint a *D* finális után a *C*-nek kell következnie. Kiderült, hogy az *F* kezdőhang kizárólag azokat az incipiteket fedí, amelyekben az *F*-ről kvart lelépés van, és amelyeket összefoglalólag, egyik legtipikusabb szövegkezdet után *Tecum principium* dallamcsoportnak nevezünk.

Láttuk, hogy már Johannes Affligemensis (Cotto) tonáriusában idegen testként hatott az említett dallamcsoport, amely ráadásul valamely itáliai úzus variánsa szerint *G*-ről is kezdődhet.²⁶⁹ Ebben a tonáriusban az 1g1 differentia szép számmal kapott *F*-ről emelkedő (*Ipsi soli; Hodie Christus natus est*), illetve ereszkedő incipitű (*A saeculo non est*) antifónákat is,²⁷⁰ ami a késői Hollandrinus-hagyományban nem fordul elő. Ugyanitt az 1. tónus fő végződéseként (*principale saeculorum amen*) először egy, a későbbi tonáriusokban ilyen formában ismeretlen *a* záróhangú differentia mutatkozik be.²⁷¹ (32.

269. Lásd korábban a dolgozat I. 3. fejezetében (táblázatban). – Példák a *G* kezdőhangra ferences antifonálékból: pl. CH-Fco 2, f. 28r; lásd MMMA, V, Nr. 1203.

270. CANTUS ID. 3406, 3093, 1194; MMMA, V, Nr. 1336, 6111, 1351.

271. J. Smits van Waesberghe, ed., *Iohannis Affligemensis: De Musica cum Tonario*, Corpus Scriptorum de Musica, 1 (Rome: American Institute of Musicology, 1950), 163–164; Claude V. Palisca, ed., *Hucbald, Guido and John on Music: Three Medieval Treatises*, transl. Warren Babb (New Haven; London: Yale University Press, 1978), 162–163.

kottapélda) Ezekből a jelenségekből legalább kétféle következtetés vonható le: 1. Az általános 1g1 fődifferentiához oda nem illő antifónák kapcsolódnak; 2. a fődifferentiádallam tulajdonképpen tisztázatlan. E megállapítások lényegében egy irányba vezetnek tovább, annak feltételezéséhez, hogy Affligemensisnél a *principalis* végződés alatt eredetileg több, különböző differentiához tartozó dallamcsoportot vontak össze, amelyek közül valamelyik időközben eltűnt-elsorvadt differentiához kapcsolódott. A tárgyalásmód zavarosságát pedig az okozta, hogy a letisztultabb elrendezés felé vezető folyamat még nem zárult le egészen, és így a leírásba archaikus vonások vegyültek.

32. kottapélda



Frutolfus tonáriusában kielégítő magyarázatot lehet találni a fenti jelenségekre. Az Affligemensis által megnevezett három antifónacsoport – a *D*-ről kezdődő (*Ecce nomen Domini, Cantantibus organis, Johannes quidem* stb.),²⁷² valamint az *F*-ről kezdődő kettő (*Ipsi soli* stb. és *Tecum principium*²⁷³) – ott valóban három különböző differentia alatt került felsorolásra.²⁷⁴ (14. táblázat; 33/a-b-c. kottapélda) Egy kivétellel (és ez az ismert 1g1 differentia!) e *Saeculorum amen*-ek az utolsó szótagon olyan *liquescens* jelet tartalmaztak vonal nélküli német neumaírással, amely a vonalrendszerre helyezve már kívül esett az alapvető neumakészleten, és később magának a zoltárkadenciának a használatból való kikopását eredményezte. A legtöbb antifónát tartalmazó, *D*-n kezdődő incipiteket felvevő fődifferentia tehát a későbbi 1g1-nek *liquescens*szel végződő variánsa volt. A neumák meghatározására tett kísérlet *franculus* és *cephalicus* összekötéséből származó díszítőjelről beszél;²⁷⁵ magam azt mondanám, hogy a *virga* (vagy *pes*) felső végét a notátor visszakanyarította, mintha *franculust* írta, amelynek végéhez még egy díszítőhangot (*episema*) ragasztott hozzá. (Megjegyzendő: nem sokban különbözött ettől az 1a2-ként értelmezett, ritka, *F*-ről lépcsőzetesen ereszkedő antifónákhoz csatolt hetedik differentia.²⁷⁶) A *liquescens* nélküli, ezért vonalrendszerre helyezve az 1g1 hangjaival tökéletesen egybeeső zoltárvégződés Frutolfusnál a

272. CANTUS ID. 2527, 1761, 3503; MMAe, V, Nr. 1102, 1125.

273. CANTUS ID. 5127; MMAe, V, Nr. 1203.

274. Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 114, 120, 121.

275. Omlin, *Die sankt-gallischen Tonarbuchstaben*, 202. (2. lj.) leírása. Azt, ahogyan Vivell „hasonmásban” visszaadja a differentiát, Omlin igen pontatlannak tartja. – Ugyanígyen *liquescens* kadencia olvasható a megfelelő helyen lapszélén a bambergi rövid tonáriusban (*D*-BA_s Msc. Lit. 23, f. 158v).

276. Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 122. – Itt *pes liquescens* lenne az utolsó szótag fölött „cito” felirattal. Lásd Omlin, *Die sankt-gallischen Tonarbuchstaben*, 204. (22. lj.)

harmadik helyen állt, és a *Tecum principium* csoport antifónáit gyűjtötte egybe a 11. században.

33. kottapélda

a) Musical notation for 'Ec - ce no - men Do - mi - ni' on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: E4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.

b) Musical notation for 'Te - cum prin - ci - pi - um' on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: E4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.

c) Musical notation for 'A sae - cu - lo Ip - si so - li' on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: E4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.

15. táblázat: Az 1g1 differentia előzményei és antifónái (válogatás). Faksimilék: D-Mbs clm 14965b, f. 34r, 37v.

	<p><i>Angelus Domini nuntiavit</i> <i>Amen dico vobis</i> <i>Ecce nomen Domini</i> <i>Euge serve bone</i></p>
	<p><i>Ave Maria</i> <i>Canite tuba</i> <i>Iste est Iohannes</i> <i>Tecum principium</i></p>
	<p><i>A saeculo non est</i> <i>Biduo vivens</i> <i>Ipsi soli</i> <i>Speciosus forma</i></p>

A *Tecum principium* dallamcsaládja tehát az archaikus délnémet tonárius-hagyományban sosem illett-tartozott a fődifferentia alá, csupán a hozzá illesztett zoltárvégződés azonossága folytán „vándorolt” a tonáriusokban a fő helyre, és társult a mindig is fő helyet elfoglaló *D* finálisról kezdődő, népes antifónacsoporthoz. Ez magyarázatot ad arra, hogy kezdőhangja révén megzavarja a fennálló szisztémát. Az Affligemensisnél igencsak kilógó másik *F*-es dallamcsoport – Frutolfus negyedik differentiája²⁷⁷ – jellegzetes tételei vagy teljesen eltűntek a későbbi tonáriusok

277. A dallamcsoport Reichenau Bernónál sem volt önálló, hanem a második differentia függeléke. Ezen a helyen a Frutolfus-féle tonáriusban jelentős eltérés mutatkozik a bernói mintától. Vö. R. Maloy,

példasoraiból (pl. *Ipsi soli*), vagy éppen ellenkezőleg, kitűntek azzal, hogy számfölötti, divatjamúlt formulák mintapéldáiként tárgyalták őket (*Biduo vivens*, *Speciosus forma*²⁷⁸), de sosem kapcsolódtak a *capitalis differentia*hoz.

Valószínűleg ilyen, Affligemensisnél megismert archaizmusra való rejtett utalásként fogható fel viszont a LAD. ZALK. tonáriusában a *Biduo vivens* variánsai körüli bizonytalankodás, ahol az esztergomi úzus dallamvariánsa egy közép-európai általánosabb dallamalak után következik, és mindkettőhöz más-más differentiát gondolt el a traktátusszerző. A szöveg szerint az F-ről kvartot lelépő esztergomi variánshoz „capitalis differentia” jár!²⁷⁹ (34. kottapélda)

34. kottapélda

Végül az *A saeculo non est* antifónát a Traditio Hollandrini néhány forrása a 2. tónus példaanyagában tárgyalta.²⁸⁰ Ennek fényében különösen érdekesnek látszik Johannes Affligemensis megjegyzése, aki szerint ez a tétel a 6. tónus felé húz.²⁸¹

Második diszkusszió

TÉMA: A Traditio Hollandrini tonáriusai megoszlanak aszerint, hogy az 1a3 vagy az 1d1 differentia áll-e előbb, *prima differentia*-ként. Tisztázandó, mely sorrend az elsődleges, mi a felcserélődés oka. Közelebbi vizsgálatra szorul az 1a3 zsoldárzöldés C, illetve G kezdőhangja, illetve a hozzájuk tartozó dallamcsoportok mibenléte, hiszen ezek ismételtelen megosztó tényezőként vannak jelen némely tonáriusban.

Annak eldöntésére, hogy az 1a3 és az 1d1 melyik pozíciója régiesebb, valamint hogy a C incipit hozzátartozott-e az *a* differentia antifónadallamaihoz, elegendő a korábbi délnémet, vagy közép-európai tonáriusokat segítségül hívni. Valamennyi forrásunk –

intr., München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b: *The Tonary of Frutolf of Michelsberg* [ff. 34-73v], Publications of Mediaeval Musical Manuscripts, 32 (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 2006), 10.

278. CANTUS ID. 1739, 4989; MMMAe, V, Nr. 1072, 1390. Előfordulásuk a Traditio Hollandriniben jegyzék segítségével követhető: Czagány Zs., Papp Á., „Index cantuum”, in TIH VIII, 533, 580.

279. LZ 4, 120-121. (TIH VI, 374–375.)

280. A pontos előfordulásokat lásd: Czagány és Papp, „Index cantuum”, 524.

281. „Hae duae sexto satis conveniunt, si in finali eius emittuntur.” (Smits van Waesberghe, ed., *Iohannis Affligemensis*, 164.)

Frutolfus²⁸² és Johannes Affligemensis (Cotto)²⁸³ tonáriusa, a bambergi²⁸⁴ és kölni²⁸⁵ kéziratok rövid tonáriusai, a Königshofen²⁸⁶- és Spechtshart-tonárius,²⁸⁷ de éppígy a vatikáni kézirat tonáriusa²⁸⁸ – a fődifferentia után első helyre teszi az 1a3 differentiát, és kétféle kezdőhangot rendel hozzá: D-t és C-t. A kéféle kezdőhang annyit jelent, hogy a kvintugrás révén kiemelkedő, jól ismert, tipikus antifónaincipit két alcsoportja ugyanahhoz a differentiához tartozik.²⁸⁹ (35. kottapélda) Ezt az összetartozást pontosan kifejezte már Reichenau Berno megszövegezése is.²⁹⁰ A rövid tonáriusok talán leggyakoribb példája D incipittel a *Leva Iherusalem*;²⁹¹ a C hangon kezdődők között már nehezebb ilyen elsőseget megállapítani, de legtöbbször a *Dum aurora*²⁹² vagy a *Mulieres*²⁹³ cseng ismerősen. Ezekről a szövegkezdetekről nevezhetjük el tehát az említett incipittípusokat, illetve antifónacsaldókat.²⁹⁴ A kétféle kezdőhang sorrendje a tonáriusok leírásában ingadozó lehet; a tapasztalatok alapján régiesebbnek érzem a C elsőbbségét (lásd az alábbi idézeteket is).

35. kottapélda

The image shows two staves of Gregorian chant notation. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: e (quarter), u (quarter), o (quarter), u (quarter), a (quarter), e (quarter). Below the notes are the lyrics 'e u o u a e'. The second staff also has a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are: Le (quarter), va (quarter), Ihe (quarter), ru (quarter), sa (quarter), lem (quarter), Mu (quarter), li (quarter), e (quarter), res (quarter), se (quarter), den (quarter), tes (quarter). Below the notes are the lyrics 'Le - va Ihe - ru - sa - lem Mu - li - e - res se - den - tes'.

A dallamtípusokban való gondolkodásra és ezáltal rugalmasságra vallanak az antifónák kadenciához rendelésénél a traktátus-tonáriusokban az első differentiához kapcsolódó megszövegezések, amelyek majdnem mindig nyomatékosítják nemcsak a

282. Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 118–119.

283. Smits van Waesberghe, ed., *Iohannis Affligemensis*, 165.

284. D-BAs Msc. Lit. 23, f. 158v.

285. D-KNd Codex 215: „Breviarium Franconicum”, f. 209v.

286. Mathias, *Der Straszburger Chronist Königshofen*, 102–104.

287. Gumpel, *Hugo Spechtshart von Reutlingen*, 159; lásd a glosszákat is: C. Beck, ed., *Flores Musice omnis cantus Gregoriani von Hugo von Reutlingen* (Stuttgart: Litterarischer Verein, 1868), 130–131.

288. Donato, *Gli Elementi Costitutivi*, 194.

289. A táblázat forrásain kívül lásd még TH XI 7, 11 (TIH IV, 206.)

290. A. Rausch, *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Edition und Interpretation*, *Musica Mediaevalis Europae Occidentalis*, 5, hrsg. W. Pass (Tutzing: Schneider, 1999), 77–78; idézi Maloy, intr., *München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b*, 4–5.

291. CANTUS ID. 3606; MMMAe, V, Nr. 1244. Előfordulását a Traditio Hollandriniben lásd TIH VIII, 560.

292. CANTUS ID. 2437; MMMAe, V, Nr. 1417. Előfordulását a Traditio Hollandriniben lásd TIH VIII, 540.

293. CANTUS ID. 3826; MMMAe, V, Nr. 1168. Előfordulását a Traditio Hollandriniben lásd TIH VIII, 564.

294. Viszonylag gyakran idézett incipitnek számít még a dallamcsaldóból a *Hii qui linguis* (CANTUS ID. 3041; MMMAe, V, Nr. 1192), lásd TIH VIII, 552.

felfelé ugrás tényét, hanem magát a kvint hangközt is, mint a két incipit közös vonását; egyben a kvintet, mely az antifóna kezdőhangja és a *Saeculorum amen* utolsó hangja közti távolsággal azonos. Ez a megfogalmazás volt jelen már Berno és – nyomában – Frutolfus tonáriusában is.

[...] omnes istae antiphonae, quae in ipsa clavi finali ·D· seu tono infra finalem, videlicet in ·C· incipiunt et ad diapente festinando currunt, ad primam differentiam pertinebunt. (HUGO SPECHTSH.)²⁹⁵

(... mindazok az antifónák, amelyek magán a *D* finalison, vagy a finális alatt egy hanggal, t. i. *C*-n kezdődnek, és a kvintre sietősen fölfutnak, az első differentiát illetik.)

Hec tamen prima differentia continet duas litteras iniciales, videlicet ·C· et ·D· [...] Continet enim antiphonas incipientes in ·C·faut, et per thonum in finalem ·D·solre surgentes, a finali vero per dyapante intendentes in ·a·lamire acutum [...] Continet eciam antiphonas in ·D·solre incipientes, et a ·D·solre velociter surgentes per dyapante in ·a·lamire [...] (TRAD. Holl. IX 2, 4, 23-25)²⁹⁶

(Ez az első differentia két kezdőhangot tartalmaz, tudniillik *C*-t és *D*-t. Ugyanis *C*-ről kezdődő antifónákat tartalmaz, melyek egy hangnyit emelkednek a *D* finálisra, a finálisról pedig eléri a fenti *a*-t. [...] Tartalmaz *D*-n kezdődő antifónákat is, s a *D*-ről gyorsan kvinttel az *a*-ra emelkedőket.)

Eközben a fődifferentia felé, avagy nevezetesen a szóban forgó antifónákkal egy töről fakadó *Tecum principium* csoport felé a tonáriusokban nem volt átjárás; a differentiahoz tartozást tehát végső soron mégsem a dallamtípus, hanem a kezdőhang és annak a kadencia utolsó hangjához illeszkedése határozta meg. Mégis akadt olyan elméletíró, aki az első differentia (1a3) leírásának végén jelét adta, hogy a zenei rokonságot tudatosította:

Si autem antiphona non in ut vel in re incipit licet ascendat ut *Tecum principium* non est huius differentie sed primi principalis toni ut superius patet. (IAC. TWING.)²⁹⁷

(Ha pedig az antifóna nem *C*-n és nem *D*-n kezdődik, hanem feljebb, mint a *Tecum principium*, akkor nem ez a differentiája, hanem az első tónus principalisa, ahogy fönt kitetszik.)

A tonáriusok többségében az 1d1 végződéshez is *C* kezdőhanggal csatlakoznak antifónák, méghozzá az előbbiektől élesen megkülönböztetve lépcsőzetesen emelkedő incipitűek.²⁹⁸ A délnémet tonáriushagyomány ebben is kifejezetten egységes.²⁹⁹ Azok a

295. Beck, *Flores Musicae*, 130–131.

296. TIH IV, 50.

297. Mathias, *Der Straszburger Chronist Königshofen*, 104.

298. „surgentes non per dyapente, sed gradatim intendentes” (TH IX 2, 4, 32; TIH IV, 51); „ascendens successive” (TH XXIV 17, 51; TIH VI, 204); „per tonum ·D· grave tangentes, deinde paulatim ad ·F· grave vel amplius excurrentes” (TH XXIII 2, 5, 12; TIH VI, 70.)

Hollandrinus-tonáriusok,³⁰⁰ amelyek az 1a3 végződéshez nem kapcsolják oda a C-ről kezdődő *Mulieres* csoportot (TRAD. Holl. II, V, LAD. ZALK., SZYDLOV.), és köztük egyúttal azok, amelyek megfordították a differentiák sorrendjét, az 1d1-et helyezve előbbre (TRAD. Holl. II, V, LAD. ZALK.), a C-dallamkezdeteket elméletileg két nagy csoportra kellene, hogy bontsák a *D* differentia alatt: a fokozatosan emelkedőkre és a *D*-a kvintugrással fölrugaszkodókra. (36. kottapélda) Erről a felosztásról azonban egyetlen kivétellel nem tesznek említést a nevezett traktátusok, hanem helyette a differentiáról adnak leírást.³⁰¹ A *Mulieres*-csoport antifónapéldája minden ilyen esetben az *In plateis*,³⁰² tehát nem a hagyományosan megszokott tételeket kínálja föl az elméletírás.

36. kottapélda

The image shows two staves of musical notation. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: e (quarter), u (quarter), o (quarter), u (quarter), a (quarter), e (quarter). The second staff also has a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are: Ec - ce (quarter), e - go (quarter), mit - to (quarter), vos (quarter), In pla - te - is (quarter).

Kizárólag SZYDLOV. tonáriusában kapjuk a kétféle incipit némiképp árnyaltabb leírását, ahol a kvintes dallamcsoportot csupa introitus(!) szemlélteti két kottapéldán és négy szöveges incipittel (*Gaudeamus*, *Rorate*, *Suscepimus* és *Stanislaus*):

Et regit cantus quocumque modo in ·C· gravi surgentes sive graviter sive leviter, leviter sicut *Ecce ego mitto vos*, graviter *Gaudeamus* [...] (SZYDLOV. 13, 56)³⁰³

(És azokat az énekeket vezérli, amelyek valamilyen módon a C-ről felemelkednek, vagy hirtelen, vagy enyhén mint *Ecce ego*... és hirtelen: *Gaudeamus*...)

Nem sok jel utal tehát arra a kommentárookban, hogy a traktátusírók a *Dum aurora* / *Mulieres* dallamcsalád „áthelyezésekor” szándékosan szakítottak volna valamely régen megrögzült szokással, de arra sem, hogy tudatosították volna, másképp járnak el, mint számos kortársuk. Legvalószínűbb, hogy öntudatlanul másolták forrásukat.

299. Frutolfus tonáriusa: differentia secunda. (Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 119) – Affligemensis tonáriusa, lásd Smits van Waesberghe, ed., *Iohannis Affligemensis*, 165.

300. TH VII-ből teljesen kimaradt a *Mulieres* dallamcsoport.

301. „Quando cantus primi toni incipit suum tropum in ·C·faut, tunc semper et regulariter suum *Euouaen* dirigere debet finem sue differentie punctuatim descendendo usque ad ·D·solre, sub hac solfa [...]” Lásd TH II 4, 86 (TIH II, 235–236.) Ugyanennek konkordanciája: TH V 4, 207 (TIH III, 110.)

302. CANTUS ID. 3271; MMMAe, V, Nr. 1411. Előfordulásait a Traditio Hollandrini tonáriusaiban lásd: TIH VIII, 555. – TH XI egyetlen példája (csak szöveggel!) 1. tónusú C kezdőhangra szintén ez az antifóna. TH XI 6, 71 (TIH IV, 203.)

303. TIH VI, 512.

Egyelőre nincs elég fogódzónk a traktátus-irodalomból ahhoz, hogy hitelt érdemlőnek fogadjuk el a *G* dallamincipit megjelenését az 1a3 zsoltvégződésével, amire leginkább szintén a mintapéldány kritika nélküli másolása adja a magyarázatot. Milyen érvek szólnak emellett? Egyrészt az azt megörökítő alapszövegek egyikében – TRAD. Holl. II-ben – éppen ezen a helyen kihagyás, másolási hiba fedezhető fel (a kottapélda hiányzik),³⁰⁴ míg szemet szúr a szöveg redundáns, az előzményektől eltérő szerkezetű folytatása az *F* kezdőhang tárgyalásával. Az az olvasó benyomása, mintha a lejegyző több mintapéldányt tartott volna maga előtt egyszerre, és e ponton vegyítette őket. Az 1. tónusnak e szakasza ugyanígy szerepel három, szoros rokonságot mutató traktátus-tonáriusban (TRAD. Holl. II, V, LAD. ZALK.),³⁰⁵ ami hasonlóképp felhívja a figyelmet a direkt másolással továbbadott különbségre. A TRAD. Holl. V-ös és LAD. ZALK.³⁰⁶ kottapéldája a *Me etenim de die* antifóna, a zsolozsma-antifónák repertorájában eredetileg 2. tónusú.³⁰⁷ A *G* kezdőhang negyedik forrásában (SZYDLOV.) pedig szerepel ugyan egy többé-kevésbé értelmezhető kotta, de szövegincipit nem tartozik hozzá.³⁰⁸ A szóban forgó differentia-társítás végérvényes elvetéséhez vagy elfogadásához láthatóan további meggyőző forrás felbukkanására lenne szükség.

Harmadik diszkusszió

TÉMA: Az 1. tónusban elvétele szerepel a tonáriusokban a finális alatti *A* kezdőhang; ha igen, az 1d1 végződéshez rendelték hozzá. Perifériakussága felveti a kérdést, hogyan nyeri el megalapozását ez az alosztás az elmélet és a gyakorlat felől.

Az *A* kezdőhanggal az 1d1 differentiához hozzárendelve a következő traktátus-tonáriusokban találkozni: TRAD. Holl. III, IX, XI, XXIII, LAD. ZALK., SZYDLOV., TON. Vratisl. Mindegyik felsorolt helyen a hozzá tartozó antifónapélda a *Fidelis sermo et omni acceptione*.³⁰⁹ (37. kottapélda) Ez az antifóna azonban Európa-szerte jó néhány helyen 2. tónusúként hagyományozódott,³¹⁰ ami ambivalens értelmezésre adott okot az elmélet

304. TH II 4, 88 (TIH II, 236.)

305. Vö. TIH VI, 313.

306. TH V 4, 209 (TIH III, 111.) és LZ 4, 109 (TIH VI, 373; lásd még uitt. 414.)

307. CANTUS ID. 3723; MMMAe V, Nr. 2060

308. Sz 13, 53 (TIH VI, 512; lásd még uitt. 550.)

309. TH III 9, 6 (TIH II, 353); TH IX 2, 4, 30–31 (TIH IV, 51); TH XI 7, 5 (TIH IV, 205); TH XXIII 2, 5, 43 (TIH VI, 75); LZ 4, 105 (TIH VI, 372–373); Sz 13, 58 (TIH VI, 512–513); TON. Vratisl. 1, 21 (TIH VI, 681.)

310. A CANTUS Index (ID. 2867) segítségével áttekintett források közül a *Fidelis sermo* 2. tónusú a következő forrásokban: CH-SGs 388, CH-E 611, A-Gu 30 és D-KA Aug. LX délnémet bencés antifonálékban; a SK-BRsa 17 prágai vesperaléban, a SI-Lna 19 kranj-i antifonálékban, a TR-Itks 42

számára. Erről LAD ZALK. és a wrocławai tonárius szövege említést is tesz.³¹¹ A Hollandrinus-hagyomány más forrásaiban pedig – TRAD. Holl. II, V, XVI , XXIV³¹² – valóban a 2. tónus bemutatásakor szerepel kottapéldával.

37. kottapélda

e u o u a e

Fi - de - lis ser - mo et o - mni

Az 1. tónus mély kezdőhangja és az antifónapélda a szűken vett tonáriuson kívül, az ún. tónustan kezdőhangokat összegző részében is előkerül. A TRAD. Holl. XXIV és XXVI nevezett szöveghelyei egymással is, de a példák révén a XI-es traktátussal is közvetlen kapcsolatot tartanak; a *Fidelis sermó*-n kívül mindhárom forrásban ismételten megjelenik a *Rogabat Ihesum [quidam] phariseus* antifóna. (38. kottapélda)³¹³

Sed secundum aliquos superadditur ·A·re et hoc in modulis autentica elevacionis et plagalis deposicionis, qui alio modo indivisus autentus dicitur, ut hic *Fidelis sermo*, item: *Rogabat Ihesum phariseus*. (TRAD. Holl. XXIV 16, 14)³¹⁴

(Mások szerint még hozzá jön az *A*, éspedig az autentikus modusz emelkedő és a plagális ereszkedő jellege szerint, amely másképpen osztatlan autentikusnak mondatik, és így a *Fidelis sermo*, illetve a *Rogabat Ihesum phariseus*.)

38. kottapélda

Ro - ga - bat Ie - sum

(Szokatlan példák egyazon offíciumból.) Figyelemre méltó, hogy mindkét antifónapélda ugyanabból a szolozsmából – Mária Magdolnáéból – való, amit némelyik traktátus meg is említ magyarázataiban. Az Európa-szerte jelentős változatokat felmutató offíciumnak viszonylag állandó darabja volt a Rajnától keletre a *Fidelis sermo Magnificat*-antifóna. Hozzá közeli pozícióban, a matutínus legelső antifónájaként a *Rogabat* azonban csak cseh (Prága, Olmütz),

isztambuli antifonáléban. – Az antifónák összkiadásában 1. tónusú tételt találni; a magyar esztergomi és a pálos gyakorlatot egy-egy kódex képviseli. Vö. MMMA V, Nr. 1491.

311. „... similiter hec antiphona *Fidelis sermo* etc., que antiphona secundum aliquos dicitur 2i toni, sed secundum aliquos propter intensionem sui cursus primi toni sub prima differentia appellatur, ut supra patuit.” (LZ 4, 156 és 159 – kottapéldával; TIH VI, 379.) – „... quando cantus primi toni incipitur in ·A· gravi, ut ibi *Fidelis sermo et omni acceptione dignus* etc. de sancta Maria Magdalena, tunc prima differentia est assignanda, quamvis multi assignant in eadem antiphona secundum tonum, fit tamen minus bene et indebite.” (TON. Vratisl. 1, 21)

312. TH XXIV-nek csak utolsó, kottás tonáriusában van így (TH XXIV 17, 80). Az összes előfordulási helyet lásd: Czagány és Papp, „Index cantuum”, 548–549.

313. CANTUS ID. 4660; MMMA V, Nr. 1519.

314. TIH VI, 190. Lásd továbbá a párhuzamos szöveghelyet: XXVI 140-141 (TIH VI, 297).

lengyel (Krakkó, Plock) és magyar (Esztergom, Erdély-Várad) úzusokban volt jelen stabilan (ugyanúgy, ahogyan az ágostonos kanonokok klosterneuburgi Sanctoraléjában).³¹⁵ A *Rogabat* másutt (Kalocsa-Zágráb) a Laudes első antifónájaként áll, s mint ilyen, egy korai, zárt *series tonorum* antifónasorozat első darabja lehet, vagyis tónusba sorolása biztosan nem ingadozott.³¹⁶ A vizsgált dallampéldák valóban A hangról kezdődnek.³¹⁷

Az idézett traktátus feltűnő vonása, hogy kiemeli a *Fidelis sermo* dallam „felemás” jellegét: ambitusa, dallamsorai elhelyezkedése miatt az egyszerre illene az autentikus és a plagális protus-dallamok közé. Erre a dallamtípusra a traktátusszerző az „osztatlan” (*indivisus*) kifejezést használja, amellyel nyilván az egybefüggő, nagy ambitusra, a finális alatti kvart/kvint és a finális feletti oktáv teljes kihasználására utal.³¹⁸ Másutt a „kevert” (*mixtus*) szót olvasni a plagális módjára ereszkedő, autentikus módjára emelkedő dallamra. Immár ezek az egymással jól egybecsengő leírások sem a tonáriusban, hanem a tónustan általános leíró fejezetében keresendők:

Sed mixtus tonus est ille qui ascendit ut autentus, et descendit ut plagalis, ut patet in ista antiphona *Fidelis sermo*. Cujus antiphone prima clausula et ultima videntur esse primi plagalis. (TRAD. Holl. V 4, 607)³¹⁹

(A kevert tónus az, amelyik úgy emelkedik, mint az autentikus, és úgy ereszkedik, mint a plagális, ahogy az kitetszik ebből az antifónából: *Fidelis sermo*. Ennek az antifónának első és utolsó záradéka úgy látszik, mintha első [prothus] plagális lenne.)

Annál meglepőbb, hogy az autentikus és plagális tónusokra vonatkozó szabályok között a *Fidelis sermo* antifóna az autentikus egyetlen, tipikusnak beállított példajaként bukkan fel.³²⁰ Ez megmagyarázza a tonáriusokban az antifóna 1. tónusba helyezését, de nem áll összhangban az elmélet és a gyakorlat által együttesen képviselt árnyaltabb besorolással, amely kiemeli az ének további tonális jellegzetességeit is. Ugyanakkor „kétlakisága” ellenére a *Fidelis sermo* – mint a fentiekből is kiderült – a vizsgált traktátusirodalom egyik legkedveltebb és leggyakrabban alkalmazott zenei példája. Nem véletlenül, hiszen mély A-n kezdődő incipitje megbízhatóan stabil dallamfordulat az antifonálék tanúsága szerint, tehát nem igazán variálódott. A traktátusírók számára

315. P. Halász, „Offices of the Magdalen in Central Europe”, in *IMS Cantus Planus, Papers Read at the Third Meeting Tihany, Hungary, 19–24 September 1988*, ed. L. Dobszay (Budapest: HAS Institute for Musicology, 1990), 131, 134–136 (táblázatok).

316. Vö. Dobszay, *Corpus Antiphonarum*, 123–124.

317. Kivétel a CH-E 621 eltérő incipitű (D-ről kezdődő) *Rogabat* antifónája, 1d1 differenciával (200v).

318. Lásd a TH XXVI közreadásához tartozó kommentárt, TIH VI, 300.

319. TIH III, 176. Lásd továbbá a párhuzamos szöveghelyeket: TH XI 5, 46 (TIH IV, 185); TH XXIII 2, 3, 18 (TIH VI, 65); TH XXI 8, 11 (TIH V, 458).

320. „Tercia regula: omnis cantus ascendens ultra octavam finalis autentus est, ut *Fidelis sermo*.” (TH XVII 313; TIH V, 206.) – „Prima regula: omnis cantus a finali ascendens ad octavam vel ultra, quantumcumque descendit, autentus est... Exemplum prime regule: *Fidelis sermo et omni acceptione*.” (TH XXIV 13, 4 ill. 9; TIH VI, 187.) – Ugyanígy: XXVI 90 ill. 94 (TIH VI, 294).

még hozzá mindkét tónusban (1. és 2.) valósággal nélkülözhetetlen, amire abból lehet következtetni, hogy a jelek szerint erre az incipitfajta nem állt rendelkezésre elegendő példa.³²¹

Negyedik diszkusszió

TÉMA: Megbontja a kezdőhangok sorozatát, hogy az *a* a tónus 1g3 differentiájával együtt előbbre csúszik a sorozat harmadik helyére. Alátámasztható-e korábbi forrásokkal a nevezett differentia e pozíciója? Ha igen, akkor csak az a kérdés, mi- nek köszönhető, hogy ugyanez a zoltárvégződés befogadta az *a* incipitű anti- fónadallamokat is.

Az *F* és az *a* antifóna-kezdőhangok összetalálkozása egyetlen differentia alatt az általam elemzett közép-európai tonáriusok közül Frutolfus utolsó, 7. differentiájánál figyelhető meg. Ez a már említett, 1a2-vel azonosított kadencia – záróhangja a szöveges leírásból is egyértelműen kiderül –, melyhez a tonáriusszerző kétféle kottát, kétféle előadási utasítást és kétféle antifónacsoportot társított. (3-4. kép) A *liquescens*re végződő első *Saeculorum amen* végét gyorsan (*cito, citius*) kell énekelni, míg a másodikét lassabban (*morose, morosius*), és ez utóbbihoz tartozó, a magasabb *a*-ról kezdődő antifónának is vontatottabban indulnak („Hae quae sequuntur eidem differentiae deputantur, licet altius et morosius ordiantur.”).³²² Az előbbi differentia *F*-ről kezdődő, onnan fokonyként *D*-re ereszkedő antifónákat fog össze (*Reges Tharsis* csoport), míg Frutolfus további három differentiát alkalmazott a különböző kezdőformulával rendelkező, de egyformán *F* incipitű antifónákhoz. Két alcsoportot tartalmazó 7. differentiája jól észrevehetően különbözik Berno beosztásától.³²³ (Lásd a 16. táblázatot.) A kétféle kezdőhang és incipit felé szétágazó 1a2 végződést 12–13. századi délnémet rövid tonáriusokban (D-BAs Msc. Lit. 23³²⁴ és D-KNd Codex 215³²⁵) is éppígy fel lehet fedezni.

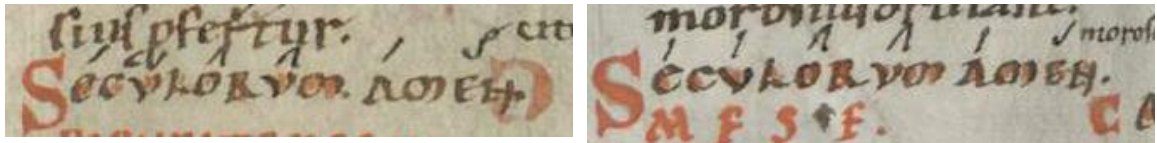
321. TH III 9, 6 (TIH II, 353): a *Fidelis sermo* mellett introitusok és rezponzóriumiok kaptak helyet, tehát az officiumantifónák mellé más műfajok keveredtek. – TH VII 4, 197 (TIH III, 282): a Katalin-officium egy antifónája (*Hec mundum spernens*) az énekeskönyvekben nem szereplő, *A*-n kezdődő dallamincipittel. Vö. Czagány; Papp, „Késő középkori zeneelmélet és a gregorián gyakorlat. A Hollandrinus-traktátusok zenei háttérzása”, in *Zenitudományi Dolgozatok 2013–2014*, ed. Kiss Gábor (Budapest: MTA BTK Zenitudományi Intézet, 2016), 26–27; *Idem*, „Spätmittelalterliche Musiktheorie und Choralpraxis. Der musikalische Hintergrund der *Traditio Hollandrini*”, in *TIH VII*, 204.

322. Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 122; Omlin, *Die sankt-gallischen Tonarbuchstaben*, 204 (25. l.); Maloy, intr., *München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b*, f. 38r-v.

323. Lásd Rausch, *Die Musiktraktate*, 81; vö. Maloy, intr., *München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b*, 10.

324. F. 159v. (A második *Saeculorum amen* végén talán *pes stratus* olvasható.)

325. F. 209v (Ugyanez a zoltárvégződés „*tertia*” és „*quarta*” számozás alatt először a *Veniet Dominus*, másodszer a *Reges Tharsis* antifónapéldával.)



3-4. kép: D-Mbs cIm 14965b, f. 38r-v.

16. táblázat

Reichenau Bernó		Frutolfus
1.5 differentia ³²⁶	Ecce vere Israelita Reges Tharsis Reges terrae Redde mihi Volo pater	1.7.1 differentia
1.7 differentia ³²⁷	Beati mundo corde Dulce lignum Erunt primi novissimi Exi cito in plateas Ite dicite Iohanni etc. Scio cui credidi Veniet Dominus etc.	1.7.2 differentia

Az imént leírt *a* differentiát majdnem mindegyik korai tonáriusban (ez alól csak a kölni kódex tonáriusa a kivétel) megelőzte az 1g3. Ehhez a végződéshez általában az antifónák nem túlságosan népes csoportját szokták hozzákötni a tonáriusok, még hozzá meglehetősen pontos incipit-leírással, amely az *Apertis thesauris* antifónára illik rá; az *F*-ről rögtön *a*-t érintő körkörös kezdés ki szokott egészülni az *F*-ről lépcsőzetesen – de nem összekötött hangokkal – emelkedő antifónákkal (pl. *Sebastianus Dei cultor*).³²⁸ (39. kottapélda) A tonáriusok történetének egy pontján a szóban forgó két differentia helyet cserélt, és a kezdőhangok rangsorának megfelelő látszatot keltve az 1g3-hoz immár *a* kezdőhangú antifónák is tartoznak.³²⁹ Ugyanekkorra kiveszett az 1a2 végződés; helyette egyetlen *a* kadencia, az 1a1 volt használatban, de ahhoz nem tartozott *a* incipit. (Lásd fent a 14. táblázatot.) Mi történhetett?

A folyamat közbülső láncszemeként áll előttünk a Iohannes Affligemensis (Cotto) és a Vat-1346 tonárius (TON. Vatic.), amelyekben egyaránt szerepel 1a2 és 1a1 kadencia. A

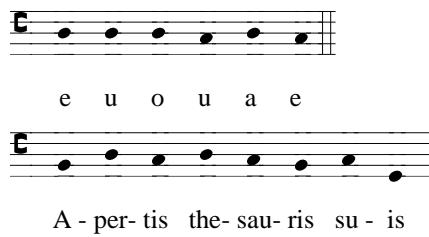
326. Vö. Merkley, *Modal Assignment*, 239.

327. Vö. Merkley, *ibid.*, 243–244.

328. Vö. Merkley, *ibid.*, 234. – Éppen TH XXIII (2, 5, 17) és XXIV (17, 54) tonáriusaiban szerepel a Bernótól ismert két *Exsurge Domine* [...] antifónapélda. TIH, VI, 71, 205. (Vö. Czagány és Papp, „Index cantuum”, 547.)

329. IAC. TWING.-nél is két kezdőhangja van az 1g3-nak, de még eredeti helyén van, s utolsóként a szintén eredeti 1a2 kadenciadallam áll a *Volo pater F* incipitekkel. Lásd Mathias, *Der Straszburger Chronist Königshofen*, 106–108.

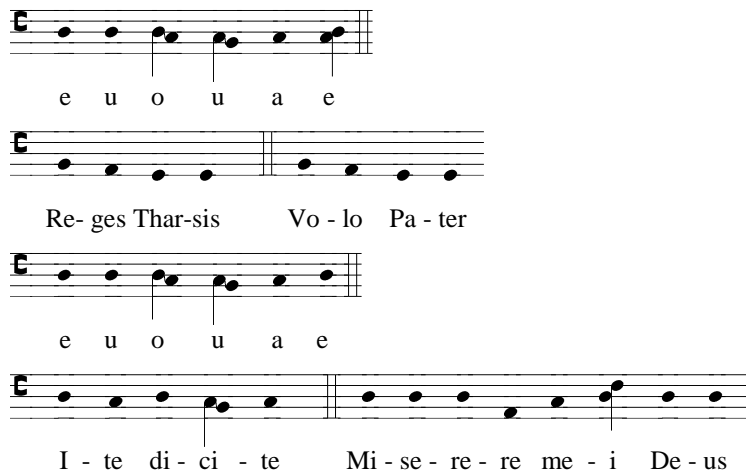
39. kottapélda



e u o u a e

A - per- tis the- sau- ris su - is

40. kottapélda



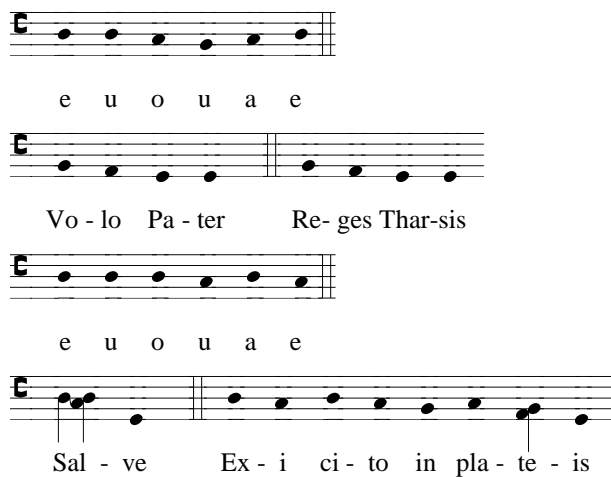
e u o u a e

Re- ges Thar- sis Vo - lo Pa - ter

e u o u a e

I - te di - ci - te Mi - se - re - re me - i De - us

41. kottapélda



e u o u a e

Vo - lo Pa - ter Re- ges Thar- sis

e u o u a e

Sal - ve Ex - i ci - to in pla - te - is

régi formához a Frutolfustól ismert *Reges Tharsis* csatlakozik (*differentia quinta*); az újabb viszont átvette a régi kadencia másik alosztásához tartozó, *a*-incipites antifónákat (*differentia sexta*), mint pl. *Ite dicite*, *Miserere mei*, *Veniet* (40. kottapélda). Ha jobban szemügyre vesszük, úgy találjuk, hogy ez utóbbi valójában azonos Berno 1.7-es *differentiájával*. Iohannes részletesen kommentálta is azt a Berno által még fenntartott, elenyésző és zavaró különbségtételt a két végződés (1.5 és 1.7) között, amely nem más, mint a *liquescent* ellátott, illetve *liquescent* nélküli *pes* az utolsó szótagon. Javaslatot tett a *liquescent* kiiktatására, mondván, az összetéveszhetővé teszi a végződést a

torculus-szal befejeződő, Berno és Iohannes számozása szerint egyformán negyedik differentiával (1g2). Végül ezzel összhangban az utolsó végződés utolsó hangját *virgára* javította.³³⁰

Spechtshart tonáriusa az első, amelyben a későbbiekben is rögzült létszámban és sorrendben foglaltak helyet az 1. tónusú zsoltdifferentiák; az egyetlen, átalakult *a* végű (1a1, *tertia differentia*) a *Reges Tharsis*-csoportot vette maga mellé, az 1g3-hoz (*quinta differentia*) pedig az *Apertis thesauris*-csoporton kívül az *a* kezdőhangú incipitek is hozzátartoztak. (41. kottapélda) Az *F* incipitek simán emelkedő típusának pedig az 1g2 mellett (*quarta differentia*) volt a helye. E hozzárendeléseket a szöveges kommentárban is pontosan vissza tudták adni:

Omnes vero antiphonae, quae post Evovae in ·F· gravi incipiunt et ad finalem ·D· per semitonium et tonum se praecipitaverint, tertiae erunt differentiae. [...] Omnes vero antiphonae primi toni, in ·F· gravi incipientes et immediate per dytonum ad ·a· acutam adscendentes et deinde per totum descendentes et omnes antiphonae in ·a· acuta incipientes quintae erunt differentiae [...] (HUGO SPECHTSH.)³³¹

(Minden olyan antifóna pedig, amely az *Evovae* után *F*-en kezdődik, és a *D* finálisig félhangon és egészhangon keresztül leesik, a harmadik differentiáé lesz... Minden olyan antifóna pedig, amelyik *F*-en kezdődik és azonnal kéthangnyit felmegy az *a*-ra, és innen hangonként ereszkedik, valamint minden *a*-ról kezdődő antifóna az ötödik differentiáé lesz...)

Ami e kadenciák melodikus tartalmát illeti, a végeredmény két szillabikus, a recitációs hang körül „fluktuáló” dallam, igen hasonló és illő a hozzájuk rendelt egyszerű, szinte pszalmodikusnak mondható, mindenképpen a zsolozsma klasszikus alaprétegébe tartozó, stabil antifónadallamokhoz.³³² Ha ebből a perspektívából tekintünk vissza az 1g3 kadencia antifóna-dallamcsoportjaira, azt a meglepő megállapítást tehetjük, hogy azok már a karoling tonáriusban és Prümi Reginónál is együvé tartoztak.³³³ Tehát az *a* incipites antifónák külön kezelése, illetve a differentia révén érintkezése az *F*-es (*Reges Tharsis*) csoporttal, innen nézve a Berno-, Frutolfus- és Affligemensis (Cotto)-féle és egyes délnémet tonáriusok „saját” megoldásának tekinthető. Lehet, hogy a nagy teo-

330. Smits van Waesberghe, ed., *Iohannis Affligemensis*, 167; Palisca, ed., *Hucbald, Guido and John on Music*, 165–166; Rausch, *Die Musiktraktate*, 145.

331. Beck, *Flores Musicae*, 131–132.

332. A Regino nyomán Gevaert 2. témájának részét képező *a* incipitek, amelyek *a* és *G* között „vacillálnak”, elvileg a pszalmikus antifónákat is magukban foglalják. Vö. F.-A. Gevaert, *La mélodie antique dans le chant de l'Église latine* (Gand: Librairie Générale de Ad. Hoste Éditeur, 1895), 232–234; Merkley, *Modal Assignment*, 244. – A „de psalterio” antifónákkal dolgozatom III. részén belül alfejezet foglalkozik.

333. W. Lipphardt, *Der karolingische Tonar von Metz*, Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, 43 (Münster: Aschendorff, 1965), 29–30; Rausch, *Die Musiktraktate*, 205. (Regino tonáriusa brüsszeli forrásának közreadása. A kéziratban a *Diffusa est gratia* és *Apertis thesauris* incipiteket utólag írták a listaiba!); Merkley, *idib.*, 234, 243.

retikus tonáriusszerzők tértek el valamiképpen az addig létezett konszenzustól; hiszen látszik, hogy ugyanitt hangot adtak személyes meggyőződésüknek és döntéseiknek is. Elméleti munkáik kifejthették hatásukat a régió kisebb tonáriu-kompendiumainak összeállításakor, de bizonyos körben magára a praktikus differentia-használatra is. Előbbi hipotézis bizonyítása feltehetően jóval egyszerűbb feladat lenne, mint az utóbbié. Hiszen ugyanígy elképzelhető lenne ennek fordítottja is: az ingadozó differentia-beosztás nem annak jele-e éppen, hogy a gyakorlat irányította a tonáriu összeállítóját javaslatai megtételében? A kérdéses differentiák vizsgálata a zsolozsma-énekeskönyvekben talán válasszal szolgál majd erre a felvetésre.

Addig is, összefoglalóan az imént tárgyalt egész kérdéskörrel kapcsolatos két alapvető következtetés.

1. Az 1. tónusú kadenciadallamok átalakulásának és sorrendi módosulásának, átjárhatóságának hosszú folyamata, illetve kodifikálási procedúrája a késő középkori közép-európai tonáriusokban tehát nem függetlenítette magát az évszázadokkal korábban megrögzített dallamosztályozástól, de nem tudta kikerülni azt a lehetőséget sem, amit az ezredfordulón a hierarchikus beosztás kínált fel. A középkor végén az 1g3 – és minden, *a* kezdőhangos – differentia hátulra kerülése alátámasztja feltételezésünket a kezdőhangok szerinti rangsor létezéséről.

2. Antifónacsoportok kiemelése, pozíciójuk változtatása, valamint a végzódések közti finom különbségtételek mérlegelése tulajdonképpen mind előre nem várt, önkényes megoldásnak számít a tonáriusszerzők, elméleti szakemberek részéről. A szerzők, jóllehet a dallamosztályozást meggyőzően precízen vitték véghez, talán mégsem akartak szigorú elméleti elvárásoknak megfelelni minden apró részletben és minden esetben. Végző soron valamennyi fenti, az 1. tónusú zsoltvégzódéseken elvégzett történeti vizsgálat arra mutatott rá, hogy a 11–12. században a Berno és Frutolfus-féle szisztéma hajlott a gyakorlatiasság felé, és szükség szerint váltogatta a kezdőhangok, antifónaincipitek és a dallamcsaládok többértű szempontjait. Ez az *ad hoc* jelleg pedig ellenkezni látszik a differentia-rendszer teoretikus absztrakciójával; valószínűsíti, hogy a teoretikusok hátuk mögött valamiféle jól szabályozott úzussal vitték véghez munkájukat.³³⁴

334. Igen hasonló következtetésre jutott R. Maloy, amikor azt vizsgálta, Frutolfus hogyan használta fel és alakította át a rendelkezésére álló modellt, Reichenau Berno tonáriusát. Lásd Maloy, *München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b*, 3–15.

17. táblázat: 3. tónus

Tr.-ton.	diff. cap.		1ma diff		2da diff		3ia diff		4ta diff	
TH II	3g1	F(cad.)	3f	E	3a2	G(surg.)	3a1	G(surg.)	3c	G(surg.), c(desc.)
TH V	3g1	F(cad.)	3f	E	3a2	G(surg.)	3a1	G(surg.)	3c	G(surg.), c(desc.)
TH IX	3g1	E, F(cad.)	3a2	G(surg.)	3a1	G(surg.)	3c	G(surg.), c	-	-
TH XVII	3g1	E	3a2	G(asc.)	3a1	G(surg.)	3c	G(4), c	-	-
TH XIX	3f	E	3a1	G	3a2	G	3a1(bis)	G(4)	3c	c
TH XXIII	3g1	E(cad./surg.)	3a2	G(asc.)	3a1	G(surg.)	3c	G(4)	-	-
TH XXIV	3g1	E(asc.), F	3a2	G(asc.)	3a1	G(asc.)	3c	c(desc.)	-	-
LAD. ZALK.	3g1	F	3f	E	3a2	G(rep., asc.)	3a1	G(asc.)	3c	G(surg.), c
SZYDLOV.	3f	E	3g1	F	3a1	G(surg.)	3a2	G(surg.)	3c	G(4), c

A táblázat megmutatja, hogy 3. tónusban a *capitalis* differentián fölül rendszerint még négyet vonultatnak föl a tonáriusok;³³⁵ vannak azonban a Hollandrinus-szövegek közt olyanok, amelyek mellőzik az *F* végződést, és így összesen csak négy differentiával számolnak.³³⁶ Továbbá néhány tonáriusban szerepel ugyan az *F* végződés, szám szerint mégis kevesebb differentia van, mint öt.³³⁷

TH XIX első 3a1 végződése (*1ma differentia*) diatonikus dallamváltozat, és csak a harmadik differentiaként megadott alak felel meg a pentaton dialektus szerintinek, amelyik általában, normális esetben szerepel az idézett Hollandrinus-tonáriusokban. TH XXIII és LZ szintén bemutatják, de egymás mellett, a 3a1 végződés kétféle változatát.³³⁸

1. A kezdőhangok sorában nem egyszer előre lép az *F*, vagyis a finálisról kezdődő sorozatban változás állt be. Kiderül, *F* és *E* kezdőhang egyaránt állhat a 3g1 fődifferentia mellett. Egyes tonáriusokban az *F* differentia (3f) is szerepet kap, sőt, átveszi a fődifferentia szerepét. Ritka azonban, hogy az *F* differentia és az *F* incipitvariáns ne együtt tűnjön fel; ebből a szempontból kivételes, hogy *F* incipitű antifónát ad a TH IX és XXIV tonáriusa. Az összetartozás sosem direkt, hanem komplementer módon valósul meg: az *F* kezdés nem az *F* kadenciához tartozik. – Az *E* és *F* egyenrangúsága az incipitben nem lehet pusztán véletlen. Meg kell vizsgálni, hogyan variálódhat a 3. tónus fontos alapidallama az énekgyakorlatban. (Erről alább, az „Incipittípusok, anifónapéldák” részben lesz szó.)

2. A második és a harmadik (vagy néhol: az első és a második) differentia (3a2, ill. 3a1 – ebben a sorrendben) *G*-ről emelkedő incipitjei között a következő finom különbségtétel figyelhető meg: előbbi végződéshez (3a2) a *c*-re nem azonnal emelkedők tartoznak, míg utóbbihoz (3a1) a *c*-re rögtön fellendülő incipitek. Ez akkor is így van, ha a két végződés sorrendje a tonáriusban felcserélődik.

3. Az utolsó, a *c* differentia rendszerint két kezdőhangot kap: *G*-t és *c*-t. Előfordul, hogy a *c* incipit lemaradt (TH XXIII),³³⁹ talán csupán a szkriptor hibájából. Az is előfordul, hogy ellenkezőleg, a *c* incipit a 3c differentia mellett egyedül marad, mert az utolsó *G* incipitű antifónacsoport az incipittípus éles megkülönböztetése mellett átkerül valamelyik előző differentia és a többi *G* incipit mellé (TH VII, XIX, XXIV).

335. Calvin M. Bower statisztikája szerint 18 Hollandrinus-tonáriusból hét ilyen van: TH I, II, V, XII, LZ, Sz és TON. Vratisl. Ide számíthatjuk továbbá a TH XIX-es (lásd a táblázatot) és a TH VII-es tonáriusát is (egy, plusz öt differentiával). Vö. Bower, „Ferial Psalmody”, 223–224.

336. TH III, IX, XVII, XXI, XXIII, XXIV. Az egyedi esetként kezelt TH XI tonáriusa is tkp. ide tartozik. Lásd *ibid.*, 223–224.

337. TH XV, XVI. Előbbiről lásd fent a táblázatot.

338. TH XIX 520–522 (TIH V, 348.); TH XXIII 2, 7, 15–16 (TIH VI, 81.); LZ 4, 191 (TIH VI, 383.)

339. Bower „Ferial Psalmody”, 228. (Kimutatásában itt hiba van.)

42. kottapélda: 3. tónusú zsolnárdifferentiák alapkészlete a Traditio Hollandrini tonáriusaiban (kiegészítés a 17. táblázathoz)

Ötödik diszkusszió

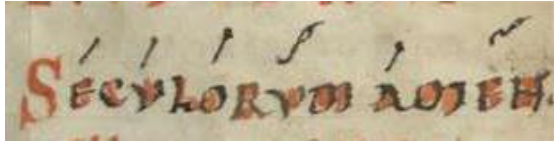
TÉMA: A 3. tónus fődifferentiája, a 3g1 mellett némely tonáriusokban megjelenik egy *F* végződés, amely el is foglalhatja a fő helyet. Ez erősen megosztja a tonáriusforrásokat, így nagy jelentősége van az erre irányuló megfigyeléseknek. Mely tonáriusokra jellemző az *F* differentia, és mi lehet az eredete? Mellesleg: összefügg-e ezzel a jelenséggel az *F* felbukkanása a 3. tónus lehetséges kezdőhangjai között?

Az *F* differentia gyökerei után kutatva kézenfekvőnek látszott megvizsgálni a vonal nélküli neumákkal jelzett 3. tónusú principalis *Saeculorum amen*-t Frutolfus tonáriusában (D-Mbs clm 14965b), s a hozzá tartozó leírást, mely szerint a differentia egyértelműen *E*-re lehajló, a finálisra rávezető (lásd az 5. képet is):

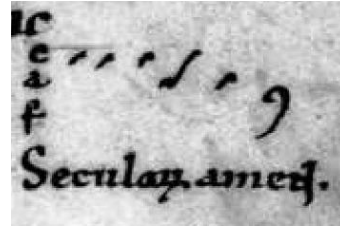
[...] ultima vero *Saeculorum amen* syllaba per gutturalem semivocalem a ·G· per ·F· ad finalem, ubi et antiphonae ordiuntur, reflectitur. (FRUT. ton. f. 45v)³⁴⁰

(A *Saeulorum amen* utolsó szótagja egy gutturális [hátul képzett] félhangzóval *G*-ről *F*-en keresztül a finálisra lehajlik: oda, ahol az antifónák is kezdődnek.)

340. Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 134; faksimile kiadásban: Maloy, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b.



5. kép: D-Mbs clm 14965b, f. 45v.



6. kép: D-Mbs clm 9921, f. 24r.

A német neumaírás, ha a differentia-dallamot ismerjük, némi tájékoztató jelleggel bír önmagában is, azonban a kadencia végének *liquescens* jelei bizonytalanságban hagynak. Ezért annyira jelentős Frutolfus megszövegezése. Ugyanannak a kéziratnak *Breviarium de musicá*-t tartalmazó részében betűkottával van ellátva a verses tonárius, benne *F*-re végződik fődifferentia.³⁴¹ A Sankt Gallen-i tonáriusbetűkről készült alapvető monográfiában találni Frutolfus vonal nélküli neumáinak nem kevésbé tanulságos értelmezését a notáció felől nézve: az utolsó szótagon *franculus* és *cephalicus* episzémával ellátott kombinációja figyelhető meg, amely – így Omlin – nyilván a *G-F* hangközlépést kell, hogy jelölje.³⁴²

Fontos 12. századi zeneelméleti forrásból, augsburgi Udalscalcus – a Sankt Ulrich & Afra kolostor reformer apátja – „Registrum tonorum”-ának³⁴³ egyik másolatából (ún. „ottobeureni kolligátum”, D-Mbs Clm 9921, f. 21r–39r)³⁴⁴ olvasható ki az előbbivel egyező differentia-alak. (Lásd fent a 6. képet.) Itt a vonal nélküli német neumákkal jelzett differentiakat a margón korai diasztematikus formában újraírták, *F-a-c*-vel hangjelzett vonalakon, tehát jól olvasható hangmagasságokkal. A 3. tónusú fődifferentia ebben a notációban is láthatóan *liquescens*-re végződik, nevezetesen *cephalicus*-ra, amelynek alsó vége az *F*-vonal alá nyúlik, vagyis leginkább *G-E* hangközként azonosítható (f. 24r).³⁴⁵ Az ottobeureni és a Frutolfus-tonárius

341. D-Mbs clm 14965b, f. 22v. Lásd Vivell, *ibid.*, 76–77. – A nagy Frutolfus-tonáriusban is számos helyen olvasható betűkotta a vonal nélküli neumák mellett, de csak az antifóna-incipiteknel, és nem a differentiaknál. Vivell közredásából ezek teljesen hiányoznak. Vö. Maloy, *ibid.*, 2. – A rövid verses tonárius másik kéziratában (Rochester, Sibley Music Library [US-R], 149667) is előfordul betűkottás feloldás; a 3. tónusnál kivehetően az antifónaincipitek fölött. Vivell, *ibid.*, 78–79. (Faksimile hibás forrásmegjelöléssel.)

342. Omlin, *Die sankt-gallischen Tonarbuchstaben*, 210. (18. l.)

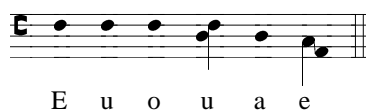
343. Huglo, *Les Tonaires*, 286–292; Huglo, „Grundlagen und Ansätze”, 93.

344. Vö. E. Klemm, *Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, 2: Die Bistümer Freising und Augsburg, verschiedene deutsche Provenienzen (Textband)* (Wiesbaden: Reichert, 1988), 158–160. (Nr. 230.) – A kézirat elérhető a Münchener Digitalisierungszentrum (MDZ) *Digitale Bibliothek* virtuális gyűjteményében.

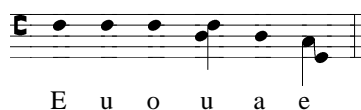
345. Vö. Sowa, *Quellen zur Transformation der Antiphonen*, 109. (172. l.): „Oriskus” – Ezt az arab 9-eshez hasonlító *cephalicus*-t, mint metzi elemet a korai délnémet vonalrendszeres hangjegyzírások számos példánya felmutatja. (A többi neumához mérten nagyobb dimenziója megnehezíti a jelzett hangköz pontos megállapítását.) Lásd: J. Szendrei, „Linienschriften des zwölften Jahrhunderts auf süddeutschem Gebiet”, in *IMS Cantus Planus, Papers Read at the Fourth Meeting Pécs, Hungary 3-8 September 1990*, ed. L. Dobszay, Á.

adiasztematikus neumaírásában a szóban forgó differentia képe könnyedén megfeleltethető egymással. Talán akkor járunk legközelebb az igazsághoz, ha azt mondjuk, hogy e differentia lejegyzésénél az írások alapvető duktusán kívül a különbség csupán az episzéma-jel elhelyezésében érhető tetten. Tekintettel a közeli rokonságra, a Frutolfus-tonárius differentiájának olvasatához megalapozottan használható az Ottobeuren 9921 vonalrendszerre tett kottája.³⁴⁶ Fentiek kiegészíthetők azzal, hogy az Udalscalcus-tonárius differentiakészlete rekonstruálhatóvá vált egy, az augsburgi Sankt Ulrich & Afrából származó fragmentumon fennmaradt intonációs gyűjtemény alapján; abban pedig szintén szerepel a „3E” zoltárvégződés is (43/a. kottapélda).³⁴⁷

43/a. kottapélda



43/b. kottapélda



E ponton többféle irányban lehet folytatni a vizsgálódást: 1. a differentiához további, akár vonalrendszer nélküli adatokat keresni; 2. a differentiát igazolni olvasható hangmagasságú vonalrendszeres forrásokban, már nem csak zeneelméleti jellegűekben, hanem zsolozsma-énekeskönyvekben; 3. végül a források köréről viszonylag jól körülhatárolt képet alkotni.

A Sankt Gallen-i típusú tonáriusbetűket használó forráscsoport bizonyos kódexeiben összeköthető a neumákkal és a betűkkel jelzett differentiák, vagyis hangjelzett zoltárkadenciák megadják a kulcsot a tonáriusbetűk feloldásához.³⁴⁸ Nevezett, G-ről lehajló zoltárvégzések – a tonáriusbetűk szerint: *ih* és *ik* jelű kadenciák – egyöntetűen az antifónák *E* incipitű csoportjához tartoztak a korai Sankt Gallen-i kódexekben és a későbbi délnémet bencés forrásokban (Einsiedeln, Rheinau,

Papp, F. Sebő (Budapest: HAS Institute for Musicology, 1992), 17–30. A 12. századi délnémet vonalrendszeres notációk összefoglalását – különös tekintettel a hirsauai bencés reformkolostorokra és az augsburgi Szt. Ulrich és Afra kolostorra lásd újabban: R. Klugseder, *Quellen des gregorianischen Chorals für das Offizium aus dem Kloster St. Ulrich und Afra Augsburg*, Regensburger Studien zur Musikgeschichte, 5, hrsg. W. Horn, D. Hiley (Tutzing: Schneider, 2008), 72–76, ill. uitt. CD-melléklet, „Notationsübersicht” menüpont.

346. A *Registrum tonorum* 12. századi legfontosabb kézírata – D-W Cod. Guelf. 334 Gud. lat. (Katalog-Nr. 4641) –, amely szintén korai vonalrendszeres kottát tartalmaz, az azonosítást nyilván megerősítette volna. Vö. Huglo, *Les Tonaires*, 287–288; Klugseder, *ibid.*, 71–72. Ezt a forrást azonban nem volt módom használni.

347. Klugseder, *ibid.*, 100–102.

348. Pl. A-Wn Cod. 1890, Breviarium notatum OSB (délnémet), 1200k. Vö. Klugseder, *ibid.*, 106–107. Alkalmas ugyanerre a Weingarteni antifonále, OSB (D-Sl HB I 55), de ehhez a forráshoz nem fértem hozzá.

Engelberg).³⁴⁹ Figyelemre méltó, hogy ez az antifónacsoport, mely a korai tonáriusoktól kezdve az élen állt a fődifferentiával, a Sankt Gallen-i tonáriusokban a tonáriusbetűk igen világos jelölése szerint csak az ötödik-hatodik helyre került. A végződés legfőbb ismérve a 6. szótagján lejegyzett, *liquescens*ben végződő *clivis* (vagy *cephalicus*), amelyet közvetlenül megelőzött vagy a régies *h* recitáció, vagy az újabb keletű *c* recitáció.³⁵⁰ A változó tenorhang nem érintette a zsoltdifferentiát. Ennek a záró neumának vonalrendszerre történő átírásában és értelmezésében már különbségekkel kell számolni: a *G-F* szekundlépés, illetve a *G-E* terclépés mellett még a *G-D* kvartugrás is előkerült, mint lehetséges hangköz. (Legutóbbi megfejtést a 14. századi engelbergi antifonále-töredékek nyújtották.) (43/b. kottapélda) A tonáriusbetűk feloldását egyébként Omlin monográfiája adta meg széles, de a hagyományt illetően egynemű forrásbázis – benne jól olvasható diasztematikus források – felhasználásával; ehhez ma sem lehet sokkal többet hozzátenni.³⁵¹ Ha maga a differentia dallama nem is, a *capitalis*, *E* incipitű antifónacsoport és a megfelelő tonáriusbetű összetársítása egyértelműnek tűnik olyan jól olvasható kódexek lapjain, mint a Sankt Lambrecht-i monasztikus zsolozsma-énekeskönyv kötetei a 14. századból.³⁵²

(Differentia-rekonstrukció?) Ha nem lennének legalább elszórtan a kutató segítségére a megfeleltethető diasztematikus lejegyzések a differentiakról, igencsak homályban tapogatóznánk azokat illetően. (Az 1. tónusú végzésekéről szóló érvelésünk sem állt volna meg nélkülük.) Nem véletlen ugyanakkor, hogy a differentiak notációjának megfigyelése és valóságos zenei tartalmának feltárása nyilvánvalóan hiányzott azokból a régebbi és közelmúltbeli vizsgálódásokból, melyek a korai tonáriusok tartalmára és összefüggéseire irányultak. Az elemzők megelégedtek azzal, ha az antifónák tónuson belüli csoportosításban és rangsorban elfoglalt helyére következtethettek. Így a szóban forgó *F/E* differentia léte és az *E* incipites fontos dallamcsoport hozzátartozása háttérbe szorult. Az egyetlen, ami megfigyelhető volt: a fődifferentiához kapcsolódó antifónacsoport „helyválttatása” valamikor az ezredforduló után, vagyis élre kerülése a Sankt Gallen-i és reichenai tonáriusokban elfoglalt hátsó pozícióból. A zsoltdifferentia pontos hangmagasságainak megfejtésére tett kísérlet eközben – mai tudásunk alapján – hibásnak látszik.³⁵³

349. Omlin, *Die sankt-gallischen Tonarbuchstaben*, 122, 126, 258–259. Itt szinte kizárólag Omlin forrásközléseire hagyatkoztam, adatait nem ellenőriztem. Az egyetlen, általam is használt vonalrendszeres forrás a Zwiefalten-antifonále.

350. Omlin, *ibid.*, 169, 209–210.

351. Omlin, *ibid.*, 171, 210; Huglo, *Les Tonaires*, 244–245.

352. A-Gu 29, 30. A kódexek fellelhetők online a CANTUS adatbázis segítségével és a literature.at (*Austrian Literature Online*) digitális könyvtárában.

353. Lipphardt, *Der karolingische Tonar*, 35; Merkley, *Modal Assignment*, 253–254; A. Rausch, *Die Musiktraktate*, 159–187. – A pozíció megváltozása kivehető a táblázatból (Merkleynél is), míg a rekonstruált differentiadallamok között 3. tónusban egyáltalán nem szerepel olyan, amely *G*-nél mélyebb hangot érintene (Lipphardtnál sem).

Alábbiakban a fentiekén túl azoknak az eddig azonosított forrásoknak – sőt forráscsoportoknak – összefoglalása következik, amelyekben kimutatható az *E(F)* differentia. Zsolozsmakódexek esetében a mintavételt a tonáriusok példasorában rendszerint szereplő, a Karácsony oktávájának énekei közé tartozó két antifónával végeztem (*Qui de terra est, Quando natus est*), szükség esetén továbbiakkal folytattam a keresést.³⁵⁴

1. A bambergi dóm liturgikus-zenei hagyományát közvetítő kódexek:³⁵⁵

- Bamberg, Staatsbibliothek (D-BAs), Msc. Lit. 23: Antifonále és tonárius, 12. század.³⁵⁶ F. 159v: A tonáriusban a 3. tónus első differentiája vonal nélküli neumákkal vélhetően ugyanaz, mint Frutolfusnál.³⁵⁷
- D-BAs, Msc. Lit. 25. Antifonále, 13. század. F. 21v: *Qui de terra est F* vagy *E* végződés *cephalicus*-szal; f. 135r: *Adonay Domine F* differentiával.³⁵⁸

2. A klosterneuburgi ágostonos kolostor antifonáléi:³⁵⁹

- Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift, Bibliothek (A-KN), Cod. 1012: Antifonále, 12. század. F. 63v: *Favus distillans* antifóna (*campo aperto*, mégis jól értelmezhető) *E* differentiával a margón. Az utolsó neuma *liquescens*.
- A-KN, Cod. 1018: Antifonále, 14. század. F. 124v: *Favus distillans* mint előbb.
- A-KN, Cod. 1013: Antifonále, 12. század. Margón diasztematikusan jelzett zsoltdifferentiák (pl. 50v és 51v). A kadencia *liquescens* zároneumája biztonsággal észlelhető, a pontos hangmagasság (*E* vagy *F*) azonban ez alapján nem dönthető el.
- A-KN, Cod. 1015: Antifonále, 14. század. Margón diasztematikusan (sárga és piros *c*- illetve *F*-vonal) jelzett zsoltdifferentiák (többek között 65v, 66v és 102r). A kadencia mélyen az *F*-vonal alá lenyúló, talán *liquescens* neumával zárul.

3. A prágai Szent György bencés kolostor kódexei:³⁶⁰

354. A forráslista további forráskutatás révén természetesen tovább bővíthető lenne, de jelenlegi bősége a mintavételhez és az induktív következtetéshez elegendő.

355. A kéziratok rövid leírását lásd: Zs. Czagány; L. Dobszay, ed., *CAO-ECE, II/A, Bamberg (Temporale)* (Budapest: Institute for Musicology, 1994), 34.

356. Huglo, *Les Tonaires*, 258.

357. Az antifonále-részben a keresett helyen, a *Quando natus est* és *Qui de terra* antifónáknál sajnos nem lehet elolvasni a margón lévő differentiákat (f. 30r-v).

358. Eközben *Quando natus est* 3g1 differentiával (f. 21r).

359. A kódexek digitalizált formában a manuscripta.at (*Mittelalterliche Handschriften in Österreich*) honlapján tanulmányozhatók. – A Cod. 1010 és 1011 jelzetű antifonálékban a lapszéli differentiák zöme ma már csonkítva olvasható; a kódex fólióit ugyanis újrakötéskor körülvágták. A jobb margókra írt végzések így vizsgálatainknál értékelhetetlenek, hiszen éppen utolsó neumáik hiányoznak.

360. A kódexek a manuscriptorium.com (*Digital Library of Written Cultural Heritage*) weblapján találhatóak.

- Praha, Národní knihovna (CZ-Pu), XIV C 20 Antifonále és tonárius, OSB, 13-14. század.
- CZ-Pu, XII E 15c Hymnarium és tonárius, OSB, 14/1. század. Mindkét tonáriusban világosan olvasható a 3. tónus *E* zsoltvégződése a tanverses és zsoltszövegű mintapéldában, mint fődifferentia (f. 216r–v, illetve 152v).
- CZ-Pu, XIV B 13: Antifonále OSB, 14/1. század. A tonáriusokból megismert végződést az antifonáléban is ugyanúgy veszik használatba, *E* záróhanggal (f. 43r és 43v).

4. További délnémet bencés zsolozsmakódexek:

- Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Musikabteilung (D-KA), Cod. Aug. LX: Zwiefalteni antifonále OSB, 12–13. század.³⁶¹ F. 47r: *Haec est quae nescivit* antifóna zsoltvárdifferentiája *E* végű. A kódex – mivel több kéz munkája – igen változatos képet mutat a tónusok és differentiák megjelenítését illetően. Sok helyen sajnos egyáltalán nincs differentia megjelölve, csupán a tónus sorszáma.³⁶²
- München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), clm 15502: antifonále Rott am Inn-ből, OSB, 15. század.³⁶³
- D-Mbs, clm 14084: rövidített antifonále a regensburgi Sankt Emmeramból, OSB, 1596.³⁶⁴ F. 18v: *Quando natus est* antifóna mellett *E* differentia.

5. Zeneelméleti források:

- Klagenfurt, Bischöfliche Gurker Mensalbibliothek (A-Kb), XXIX e 27, f. 97r–117v: Klagenfurti zenei traktátus (*Anonymus Klagenfurt*; ANON. Claudifor.), 1430.³⁶⁵ Két „capitalis” differentia a tonáriusban; második az *E*-re végződő egy *F* incipitű antifónával (*Gloria laudis*).³⁶⁶

361. Vö. H. Möller, hrsg., *Antiphonarium, Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. 60*, Codices illuminati medii aevi, 37 (München: Edition Helga Lengenfelder, 1995) – A kódex digitális változata elérhető a Badische Landesbibliothek honlapján (digital.blb-karlsruhe.de).

362. A kódex zsoltvárdifferentia-készletének rekonstrukcióját lásd: J. Metzinger et alia, ed., *CANTUS: The Zwiefalten Antiphonar, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. LX, Printouts from an Index in Machine-readable Form: A CANTUS Index*, Musicological Studies, 55/5 (Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 1996), xlv–xlvi.

363. Vö. David Hiley, „Musik in Altbayern,” *Historisches Lexikon Bayerns*, utolsó lekérdezés: 2019. október 15., [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Musik_in_Altbayern_\(Sp%C3%A4tmittelalter\)](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Musik_in_Altbayern_(Sp%C3%A4tmittelalter))

364. A forrás elérhető a világhálón a Münchener Digitalisierungszentrum (MDZ) *Digitale Bibliothek* gyűjteményében.

365. A tonárius megfelelő részeihez lásd: Rauter, *Der Klagenfurter Musiktraktat*, 114–116, 162–163 (f. 107v–108r); a forrásról: TIH I, 128–131.

366. A leíró és használó hezitálására a fődifferentiát illetően mi sem ékesebb bizonyíték, mint utána a 3a1 végződés fölötti kurzív felirat: „vetus capitalis”. (Lehet, hogy nem is ide szánták, hanem az *E* végződés fölé?)

- Michael Keinspeck: *Lilium musicae planae*. Basel: Schäffler, 1496.³⁶⁷ *E* differentia – ugyanúgy, mint előbb – *Gloria laudis* antifónával „*secunda differentia tertii toni*”-ként. Az antifóna lehetséges *F* kezdőhangja viszont nem szerepel a tónust bevezető összefoglalásban. Ilyen tartalmú iskolai zeneelméleti jegyzet véletlenül a 16. századból is ismeretes német földről.³⁶⁸
- Melk, Stiftsbibliothek (A-M), Kod. Nr. 950, f. 154v–170r: „régí” tonárius a zeneelméleti kolligátumon belül.³⁶⁹ Tanverses zsolttározási mintapélda végén szerepel az *E/F* kadencia „*vel ita ferialis*” felirattal (f. 159r).

6. Egyéb. Az augsburgi katedrális karkönyvei:

- København, Det kongelige Bibliotek (DK-Kk), 3449 8^o: Antifonále, 1585 körül.³⁷⁰ II. kötet, f. 126v, 131v, 241v: A differentia nemcsak antifónához kötve, hanem teljes egészében kikottázott zsolttár, illetve *Magnificat* végén is szerepel.

A 3. tónusban *E* differentiát tartalmazó források között egy igen tekintélyes csoport körvonalazódott: a bencés kolostoroké. Ezeken túl a délnémet egyházmegyes úzusok (Bamberg, Augsburg) képviseltetik magukat, igaz, jóval kisebb arányban. A Sankt Gallen-i tonáriusbetűk használata által fémjelzett kódexek (és kolostorok, mint Sankt Gallen, Rheinau, Engelberg) mellett elsősorban a hirsau reform által érintett délnémet központok (pl. Zwiefalten, Regensburg: Sankt Emmeram, Rott am Inn), illetve a hirsau hagyományt pregnánsan tükröző kódexek (A-Wn Cod. 1890),³⁷¹ továbbá a szintén Hirsau-tradíciót követő prágai Szent György bencés apácakolostor³⁷² zenei anyagában érhető tetten ennek a zsolttárvégződésnek a továbbvitele. Az ottobeureni kézirat (D-Mb Clm 9921) és az augsburgi Sankt Ulrich & Afra „Intonatorium”-ának diasztematikus zsolttárdifferentiáit a vonalrendszeres hangjegyzírásnak az a karakterisztikus, korai fajtája köti össze az említett hirsau reformkolostorok forrásaival, amelyet Szendrei

367. Újkori közreadásban: Ammel, *Michael Keinspeck*, 124.

368. A két apróság – második differentia *E* záróhanggal, és az *F* hiánya a kezdőhangok felsorolásában – esetleg arról árulkodna a D-Bsbha Lat. fol. 258-as kézirat tonáriusában (17r), hogy az a Keinspeck-traktátus másolata lehet.

369. Huglo, *Les Tonaires*, 428. Vö. Angerer, *Lateinische und deutsche Gesänge*, 64–68. A Melk 950-ös kézirat másik – melki típusú – tonáriusának datálása 1462.

370. Leírását lásd Klugseder, *Quellen*, 183–184; CANTUS adatbázis:

<http://cantus.uwaterloo.ca/source/123689> (utolsó lekérdezés: 2018. október 16.) – Teljesen kottázott zsolttártónust a tizenhét kötetes antifonáléban számosat találni; így 3. tónusú, *E* finálisút is (pl. III. kötet, f. 57v), de nem idézzük itt mindet.

371. F. Heinzer, „Der Hirsauer ‘Liber Ordinarius’”, in: *Klosterreform und mittelalterliche Buchkultur im deutschen Südwesten, Mittellaiteinische Studien und Texte*, 39 (Leiden–Boston: Brill, 2008), 218.

372. J. Szendrei, „Prager Quellen zum Hirsauer Choral”, in *IMS Study Group Cantus Planus, Papers Read at the 7th Meeting Sopron, Hungary, 1995* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998), 555–574.

Janka azok saját vívmányaként azonosított a 12. századból.³⁷³ Az *E* differentia jelenléte a klosterneuburgi ágostonos kanonokrendi kolostor kódexeiben a fenti forráslista és jelenlegi ismereteink alapján épp oly nehezen magyarázható tény, mint az, hogy a nevezett korai délnémet vonalrendszeres notáció kontaktneumákat alkalmazó altípusa – mely nevét is innen kapta Szendreitől – hogyan került a klosterneuburgi szkriptórium használatába.³⁷⁴ Mindenesetre a notáció révén egy csoportba sorolt források – Ottobeuren, Augsburg, Klosterneuburg – a *G* alatt végződő 3. tónusú differentia perspektívájából nézve is együvé tartoznak.

Az augsburgi katedrális liturgikus éneke a késő 16. századi antifonále tanúsága szerint archaikus délnémet tradíció(ka)t követett,³⁷⁵ s ez a zoltárdifferentiák repertoárjában is igazolódott. A bambergin kívül más délnémet egyházi központokat (Passau, Salzburg)³⁷⁶ reprezentáló kéziratokban nem találni az *E* zoltárvégződést. A vorauai ágostonos kanonokrendi kolostor 287-es jelzetű antifonáléjának függelékébe azonban olyan offíciumokat is bemásoltak, amelyekben használatban volt egy *F* differentia, az *E* differentia közvetlen leszármazottja. Ezeknek a zsolozsmáknak – Juliana virgo, Conceptio BMV (*Gaude mater ecclesia*) – a kódex főszövegétől eltérő délnémet eredetét tehát a zoltárdifferentia által is bizonyítani lehet.³⁷⁷

Habár a délnémet monasztikus offíciumhagyomány vizsgálatakor rendszerint első vonalba kerül a 14. századi einsiedelni antifonále (CH-E Cod. 611), ennek differentiakészletében egyáltalán nem szerepel a tárgyalt *E* differentia.³⁷⁸ Sőt, ehelyett a kódex első, eredeti írásrétegében az eddig bemutatott differentiahasználattól alapvetően eltérő tradíció mutatkozik meg. Ugyanez a differentia választás jellemzi az augsburgi Sankt Ulrich & Afra azon antifonáléit, amelyek a subiacó-melki reform

373. Lásd fent a 305. jegyzetet.

374. Vö. pl. A-KN Cod. 1013. A „klosterneuburgi” notációval kapcsolatos megválaszolatlan kérdésekről lásd Klugseder, *Quellen*, 74. (137. lj.)

375. Klugseder, *Quellen*, 90, 184.

376. Passau: Kirnbergi antifonálék (pl. A-Wda D 4) a cantusplanus.at (*Musikalische Quellen des Mittelalters in der Österreichischen Nationalbibliothek*) honlapján; Salzburg: Vorau, Chorherrenstift, 287 (A-VOR Cod. 287).

377. A-VOR Cod. 287, f. 315v: *Cum haec virgo percepisset* (S. Juliana), f. 305r: *Haec est botrum paritura*, f. 306r: *A prophetis* (Conc. BMV). Vö. Papp Á., „Tonar und liturgisches Gesangbuch in einem Band. Das Antiphonale ms. 287 der Stiftsbibliothek Vorau und sein Tonar”, in *Musica mediaeva liturgica*, II, ed. Rastislav Adamko (Ružomberok: Katolícka Univerzita v Ružomberku, Pedagogická Fakulta, Katedra Hudby, 2016), 156–158.

378. Az ilyen jellegű zenei megfigyelések arra utalnak, hogy a liturgikus repertoárvizsgálaton túllépve a zenei összehasonlítás új eredményeket hozhat az Einsiedeln 611-es kódex tartalmának megítélésében, tekintettel a számos kaparással átírt részletre is. Vö. Klugseder, *Quellen*, 142. (278. lj.) A kódex leírása és irodalma a CANTUS adatbázisban: <http://cantus.uwaterloo.ca/source/123606>

égisze alatt keletkeztek:³⁷⁹ az *E* incipites fő dallamcsoport 3a2 végződést kapott, éppen úgy, mint itáliai bencés, francia és ciszter énekeskönyvekben.³⁸⁰ Kitágítva tehát a kört Európa nagyobb részére, a fődifferentia antifónacsoportja a 3. tónusban legalább háromféle zsoltárkadenciához tartozhatott. A délnémet, illetve közép-európai régióban maradván csupán a melki reform szerinti antifonálék hoznak újabb változatot ahhoz a kétféle lehetőséghez képest, amely a Hollandrinus-tonáriusokból is elénk tárult. Viszonylag nagy bizonyossággal kijelenthető, hogy Európa déli és nyugati részén az *E* vagy *F* differentia ismeretlen volt; ugyanígy a 3. tónusú antifóna *F* kezdőhangja.³⁸¹ Figyelembe véve az időbeliség tényezőjét is, nemcsak a földrajzi és intézményi hátteret, megállapítható, hogy jóllehet okkal tartható archaikusnak, az *E/F* differentia megérte a késő középkort, még hozzá ugyanazon a földrajzi és rítusterületen, amelyhez az első dokumentumok keletkezése idején tartozott.

A késői közép-európai zeneelméleti traktátus-tonáriusokban az *E* differentia feltűnése ugyanakkor jóval esetlegesebbnek látszik. Minden jel arra mutat ráadásul, hogy végül záróhangja szignifikánsan *F*-re cserélődött a Hollandrinus-traktátusok tonáriusaiban. Érdekes tény, hogy az Angerer által a Melk 950-es kódexszel párhuzamosan elemzett hagyományos – értsd: a melki bencés reformot megelőző – és vélhetően azonos délnémet körből származó tonáriusok (köztük a TRAD. Holl. III és XVII) egyikében sem fordul elő ez a zsoltárvégződés (*liquescenssel* végződő 3G), csakis a melki kódex idézett tonáriusában. Szintén feltűnő, hogy hiányzik a *G*-nél mélyebben végződő záróformula a közép-európai traktátus-tonáriusszerzők néhány prominens képviselőjénél: Königshofennél, Conradus de Zabernnél, Spechtshartnál, később Wollicknál. Az elméleti munkák tonáriusrésze mögött ez idő tájt valószínűleg nem húzódtak olyan normatív előírások és adottságok, mint amilyenek feltétlenül hozzátartoztak a liturgikus énekeskönyvekhez; sőt a zsoltározás kottában való rögzítése sem volt mindennapos jelenség. Ezért a traktátus-tonárius leíró és szemléltető részét többféle irányból többféle tényező alakíthatta. (Itt és most nincs helye kitérni a tananyag továbbadásának, a szövegek kompilálásának kérdéseire.³⁸²) Az elméleti tonáriusba egyaránt bekerülhettek korábban rögzült tananyagelemek és a valóságos zenei környezetre jellemző példák. Az *F* differentia előfordulása esetében mindkét

379. D-Mbs Clm 4303, 4304, 4305 és 4306. Forrásleírásokat lásd a CANTUS adatbázisban. Továbbá: Klugseder, *Quellen*, 111, 139, 154–155.

380. I-Rv C5: Antifonále OSB, Roma, 12. század; F-CA 38: Antifonále, Cambrai, katedrális, 1250 előtt; CDN-Hsmu M2149.L4: Antifonále OCist, Salzinnes/Namur, 1455; A-Wn, Cod. 1799**: Antifonále OCist, 13. század. Valamennyi kéziratot a CANTUS Indexen keresztül kutattam.

381. CS 2, 343–344.

382. Vö. Bernhard és Witkowska-Zaremba, „Postscriptum”, in TIH VII, 249–296.

forgatókönyv egyformán elképzelhető; a hagyományozódás szálai itt nehezebben bogyozhatók ki, mint a zsolozsma-énekeskönyveknél. Mindenesetre figyelemre méltó, hogy a *Traditio Hollandrini* traktátusai közül a szorosan összetartozó és a tanítás központi megszövegezését, a „*Hollandrinus novus*” réteget képviselő *TRAD. Holl. II-es, V-ös és LAD. ZALK.* egyöntetűen tartalmazzák.³⁸³

(*E* vagy *F*?) A traktátusokban a gyakorlati zsolozsmaforrásokkal szemben lezajlott folyamat, a zsoltdifferentia záróhangjának *F*-re cserélése hipotetikusán többféleképpen is magyarázható. Egyrészt könnyen elképzelhető a 12. századi délnémet tonáriushagyomány hosszan tartó befolyása. Ez praktikusán azt jelenti, hogy Frutolfus fődifferentiáját *F*-fel örökítették tovább, ami érthető, hiszen az így volt kiolvasható a bambergi forráscsoportból. Kérdés, másutt – pl. ottobeureni kolligátum, klosterneuburgi kódexek – biztosak lehetünk-e a *liquescens cephalicus* olvasatában, amikor az *E* mellett döntünk? Másik kézenfekvő magyarázat, hogy a késői „teoretikus” gondolkodás az incipitet közvetlenül megelőző záróhangot inkább egy, az előbbivel meg nem egyező hangfokra helyezte át, amely rávezet az incipitre. Különben a kadencia és a kezdőhang megegyezett volna, mivel a *G* alá hajló (*E*?) differentia-dallam régtől mindig is a „*capitalis*” antifónacsoport tartozéka volt, amelynek pedig incipitje *E*-ről kezdődött. Fordított irányú igazításként lenne felfogható az *E* differentia mellett az antifóna *F*-ről indítása.

További kérdést vet fel tehát az antifóna *F* kezdőhangja, amely korántsem természetes, még kevésbé gyakori; az *E*-differentia előfordulására irányuló kutatás során alig néhányszor bukkant fel. Kivételes, hogy a végződést bemutató késői délnémet elméleti tonáriusok (*ANON. Claudifor.*; Keinspeck) *F* incipites antifónát társítottak a végződéshez (*Gloria laudis*), talán szintén „teoretikus” megfontolásból. Nem vethetjük el azonban annak lehetőségét sem, hogy vagy az énekgyakorlatban, vagy az elméleti hagyományban – vagy mindkettőben – mégiscsak szerepelt ez a párosítás. (Erre valóban találni példát a klosterneuburgi antifonálékban a *Haec est quae nescivit* antifónánál.³⁸⁴) A differentia-rangsor szemléltetése a *Hollandrinus-tonáriusokban* azt mutatta, hogy az antifóna *F* kezdőhangja nem volt összefüggésben a hagyományban talán mélyen megbúvó *E* differentiával. *F* incipitű antifónákat ugyanis szinte kizárólag az egyébként általánosan megszokott fődifferentiához, a 3g1-hez rendeltek hozzá.³⁸⁵ A 3. tónusú antifónák *F* incipitű variánsának előfordulása a zsolozsmaénekeskönyvekben a vizsgálat egy következő lépcsőfokát képezi; ezzel az „*Incipittípusok és antifóna-példaanyag*” című fejezetben foglalkozom. Előbb a fentiek

383. Vö. *ibid.*, 296. Nem melleleg az elemzők közvetlen kapcsolatot tudtak létesíteni e szövegcsoporthoz és az *ANON. Claudifor.* között, amely – mint fent jeleztük – az *E* differentia egyik fontos dokumentuma.

384. A-KN 1015, f. 102r.

385. Erre legjobb példa a *Qui de terra est* antifónapélda. Vö. Bower, „*Ferial Psalmody*”, 223–225. Egyetlen rendkívüli kivétel ebből a szempontból a TH VII differentiákat nem rangsoroló tonáriusa, ahol a 3f differentiához az *F*-ről kezdődő *Quando natus est* antifóna tartozik, valószínűleg tévesen. – TH VII 4, 210; TIH III, 284. (A kéziratban kulcsváltás figyelhető meg a differentia és az antifónaincipit között.)

kiegészítéseképpen azt kívánom bemutatni, hogyan volt jelen az elméleti tonáriusokban az antifóna *F* kezdőhangja és a kétféle, *G* alatt végződő differentia-variáns. Tulajdonképpen kulcskérdés, hogy a traktátus-tonáriusban a zsoltaorozást rendszerint bevezető áttekintés a tónus kezdőhangjairól tartalmazza-e az *F* hangot (1), majd felhoz-e azután példasorában *F* incipites antifónát (2). Ettől szinte független jelenség az *E/F* differentia megléte (3).

- *F* incipitről ad számot a seligenstadti tonáriusnak nevezett fragmentum 12. századi szövege a Berno *Prologus* interpolációival egyetemben.³⁸⁶ Később a Spechtshart-féle *Flores musicae* glosszáiban fordul elő hasonló szövegezés.³⁸⁷

Tertius modus intenditur ad ·e·, raro autem ad ·f·.³⁸⁸

(A harmadik tónus az *E*-nél kezdődik, ritkán az *F*-ről.)

Prima tertii toni magis usitat sunt tria, scilicet ·E· et ·G· graves et ·c· acuta. Similiter ·F· grave, sed raro [...] ³⁸⁹

(A harmadik tónus leginkább használatos kezdése háromféle lehet, t. i. *E* és *G* és *c*. Hasonlóan az *F* is, de ritkán.)

A Hollandrinus-traktátusok antifóna-kezdőhangokat előtáró verseiben („De principiis tonorum”) ³⁹⁰ mindig szerepelt az *F* is a többi közt, így: „Bis duo ternus ·E· ·F· ·G· ·c· super addens” (TRAD. Holl. II, V, XXIV, LAD. ZALK.), ³⁹¹ illetve „Bis duo dat trinus ·E· ·F· ·G· ·c· que super adde” (SZYDLOV.). ³⁹² A TRAD. Holl. III zoltárdifferentiákat is részletező verses illusztrációja egyértelműen belefoglalta a tanításba a fent már levont következtetést, hogy a *G* fődifferentia *E* vagy *F* kezdőhangokkal állhatott („·E· vel ·F· initia si sunt, est ·G· sibi cauda”). ³⁹³

- *F* kezdőhanggal jegyezték le a D-KNd Cod. 215 kézirat 13. század 2. feléből származó tonáriusába (f. 209v–212r) a 3. tónusú, *G* végű fődifferentia után az antifónapéldát (*Qui de terra est*). ³⁹⁴ A *Palma choralis* traktátus a tanversben is jelezte az *F*-et („·F·, ·E·, ·G· principia ternus retinet tonus apta [...]”), és – igaz, 3a2

386. Bernhard, „The Seligenstadt tonary”, 112; Rausch, *Die Musiktraktate*, 47.

387. Beck, *Flores Musice*, 134.

388. Bernhard, *ibid.*; Rausch, *ibid.*

389. Beck, *ibid.*

390. Vö. Meyer, „Versus de musica”, 135–136.

391. TH II 4, 43 (TIH II, 232); TH V 4, 80 (TIH III, 93); TH XXIV 17, 89 (TIH VI, 212); LZ 4, 181 (TIH VI, 382).

392. Sz 17, 137 (TIH VI, 523).

393. TH III 11, 15–19 (TIH II, 364–365).

394. F. 210r. Valószínű használat a würzburgi egyházmegye területén. Online kéziratleírás – *Handschriftenzensus Rheinland. Erfassung mittelalterlicher Handschriften im rheinischen Landesteil von Nordrhein-Westfalen*. Hrsg. Von Günter Gattermann. Bearb. von Heinz Finger (Projektleitung). Wiesbaden 1993 (röviden: Zensus) alapján – és faksimile ezen a weboldalon keresztül: <http://www.ceec.uni-koeln.de/>

végződéssel – antifónát is adott a tonáriusban *F* incipittel (*Traditur ergo*).³⁹⁵ A Hollandrinus-tonáriusokban a fenti táblázatban összehasonlítottakon (Trad. Holl. II, V, IX, XXIV, LAD. ZALK, SZYDLOV.) kívül *F* kezdőhanggal kottáztak antifóná(ka)t a 3g1 (fő- vagy első) differentiához kapcsolódóan a TRAD. Holl. III, XV – e tonáriusok bemutatása ugyane fejezet rész korábbi szakaszában – és a XXIII, valamint a TON. Vratisl. kézírataiban.³⁹⁶

– *F* differentia a Hollandrinus-hagyományhoz kapcsolódó tonáriusokban meglehetősen nagy százalékban van jelen: TRAD. Holl. I, II, V, VII, XII, XV, XVI, XIX, LAD. ZALK, SZYDLOV., TON. Vratisl.³⁹⁷ *E* differentia a Hollandrinus-hagyományhoz köthető traktátusokban nem fordul elő. Nyilvánvalóan nem volt egységes – ahogyan fent utaltam rá – a *G* alá hajló differentiát illetően a közép-európai traktátusirodalom. Semmiképpen nem ítélték azonban kihalásra ezt a zsolttáradenciát; az 1500 utáni nyomtatott tankönyvek is a korábbihoz hasonló vegyes képet mutatnak előfordulásairól. Negyedik differentiaként került a felsorolásba Reisch, Cochlaeus és Vogelsang traktátusaiban az *E* differentia,³⁹⁸ másodikként Felstin (Felsztyn) és Prassberg összefoglalásaiban.³⁹⁹ A *G*-re kottázott, *liquescens*sel ékített záróhang a mégoly késői írásállapotot tükröző nyomtatványban is kifejező módon jelenik meg: Felstinnél a fődifferentiákat összefoglaló táblán látható.⁴⁰⁰ Az ilyenféle tanverses (*Si quis singulorum* és mások) mintapéldákban még későbbi, retrospektív 17. századi kéziratokban is feltűnik a 3. tónus *F* záróhangos formája (Cserei-énekeskönyv, Medvedics-rituále).

Következtetések

Az eddigi hosszú diszkusszió konklúziójaként immár összefoglalhatók és érvényesnek fogadhatók el bizonyos állítások, amelyek egyúttal a kutatás további részletkérdéseire vezetnek el:

1. A fődifferentia a délnémet monasztikus tonáriushagyomány szerint a 3f/3e volt; a 3g1 kadencia csak egyházmegyés úzusokban foglalta el a helyét, és Európa diaton

395. Seay, ed., *Johannes Olomons*, 51.

396. Vö. Bower, „Ferial Psalmody”, 224–225.

397. A fenti, 15. táblázathoz képest kiegészített lista. Vö. Bower, *Ferial Psalmody*, 225.

398. Reisch, *Margarita Philosophica*, f. oii^v; Cochlaeus, *Tetrachordum musices*, Tractatus tertius, f. Ciii^r; Federhofer-Königs, „Johannes Vogelsang und sein Musiktraktat”, 98.

399. Sebastian de Felstin, *Opusculum musicae* [...] (Cracow: Jan Haller, 1517), Ci^v; Balthasar Prassberg, *Clarissima planae atque choralis musicae interpretatio* (Basel: Michael Furter, 1507) – lásd P. Bohn közreadásában: *Cäcilia. Organ für katholische Kirchenmusik*, XVI (1877), 35.

400. Felstin, *ibid.*, Biii^v.

dialektusterülethez tartozó részein volt használatban elméletben és gyakorlatban. A *G* alatt végződő kadencia a középkor végéig bent maradt a délnémet gyökerekkel rendelkező közép-európai traktátus-tonáriusokban, de ugyanígy bevett lehetett elszórtan többfelé Közép-Európa egyes egyházi központjainak gyakorlatában. Abból, hogy az elméleti tankönyvekben rendre második helyre került az *F* differentia, nyilvánvalónak látszik a fődifferentia cseréje, illetve a *G* végződés preferálása. Sejthetően nem került volna be viszont az *F* végződés a kompendiumokba, ha nincs jelen jellemzően a korabeli énekgyakorlatban – párhuzamosan a *G* végződéssel. Ráadásul a 3f kivételesen előre csúszhatott a főhelyre valamiféle retrospektív elgondolás eredményeképpen, amely tudatosította a kadencia évszázadokon át betöltött pozícióját. Az előbbiekből az is világossá vált tehát, hogy az *F* végződés, bár a 3g1 „egyeduralma” mellett a késői zeneelméleti munkákban másodlagos hozzáadásnak látszott, semmiképpen nem újabb fejlemény.

2. A fődifferentia antifónacsoportja *E*-ről vagy *F*-ről kezdődő dallamok összességét jelentette, függetlenül attól, hogy a fődifferentia, mint kadencia, *E*-re, *F*-re vagy *G*-re végződött. A 3. tónusú és a fődifferentiához tartozó *F* incipit létező antifónavariáns kell, hogy legyen, amit az elméletírások kezdőhang-összefoglalásai rendre megerősítenek, még azon az áron is, hogy ellentmondásba kerülnek saját tonáriusukon belül, amikor végül nem közölnek *F*-ről kezdődő antifónapéldát. Jól látszott az *F* incipit hiánya a korai dokumentumokban (12. század), majd gyakorivá válása a későbbiekben (Hollandrinus-tonáriusok). Nincs más hátra tehát, mint praktikus énekeskönyvek segítségével igazolni az *F* incipitvariánst, rámutatva egyenrangúságára, elterjedtségére, lokális úzusokhoz való kötöttségére. Nem arra van szükség csupán, hogy bizonyítsuk a létét példának okáért az elméletírásokban feltűnő valamely különleges asszignációnak (*E* differentia és *F* kezdőhang: *Gloria laudis*), hanem arra, hogy úgy tekintsük át a „capitalis” *E* antifónacsoport dallamhagyományát késői vonalrendszeres officiumkönyvekből, hogy a variánsrendszer segítségével immár a traktátus-tonáriusok példaanyagát is megfelelően tudjuk interpretálni.

3. Minden jel arra mutat, hogy az *F* és az *E* incipit megosztása kétféle differentia – 3g1 és 3f – között a késői közép-európai traktátus-tonáriusok újabb „vívmánya”. A tonáriusok szerkesztőinek végső soron két problémával kellett a maguk módján megbirkózniuk: a kétféle fődifferentia egymás mellett létezését és a hozzájuk tartozó, *E* incipitű antifónacsoport kezdőhangjának variálódását kellett rendszerbe illeszteniük.

16. táblázat: 4. tónus

Tr.-ton.	diff. cap.		1ma diff		2da diff		3ia diff		4ta diff		5ta diff	
TH II	4e+T	G, F, E (a)	4f	D(surg./grad.)	4d	C	4a+T	G (c), E	4g+T	D(surg.) (G)		
TH V	4e+T	G, F, E (a)	4f*	D(surg./grad.)	4d	C	4a+T	G (c), E	4g+T	D (G)		
TH IX	4e	G, F, E	4g+T	D (G)	4f+T	D (G)	4d	C	4a+T	G (c), E		
TH XVII	4e	G, F, E, a	4f	D(asc./grad.)	4d	C	4eT(diat.)	a	4g	D	4a(diat.)	E, G
TH XIX	4e	F, E	4g	D	4d	C	4f*	D	4a	G		
TH XXIII	4e	E, F, G, a	4d	C	4f	D	4gT	G	4a(diat.) +T(diat.)	E		
TH XXIV	4e	G, F, E	4f	D(asc./grad.)	4a	E	4g	D(asc.)	4d	F, C		
LAD. ZALK.	4e	E, F, G	4f	D(surg./grad.)	4d	C	4a	G	4g	D(surg.)		
SZYDLOV.	4e	E, F, G	4f	D	4d	C	4g+T	G (c)	4eT	a	4aT(diat.)	G, a, h, c

A tónusban a fődifferentián kívül négy végződést regisztrálnak a tonáriusok; ezek mindegyike más-más hangra végződik. A sorozatot megbontja a 4. tónusra jellemző transzponált végzések külön differentiaként való feltüntetése (TH XVII és SZYDLOV. – félkövéren szedve). Egyébként, ha a traktátus-tonárius nem számozta külön, nem választottam szét a táblázatban az egymás mellett vagy későbbi szöveges utalásban szereplő transzponált alakokat. A hozzáadást a + jelzi. Külön jeleztem viszont, ha akár a transzponált, akár az eredeti differentia-alak a diatonikus variánsban jelenik meg (TH XVII, SZYDLOV., TH XXIII). Kéziratbeli hibára hívja föl a figyelmet a csillag (*), ahol a táblázatban a feltételezett, helyes differentia jelenik meg. (Az alábbiakban egybefüggően tárgyalom végig a tónus tonáriusbeli megjelenésével kapcsolatos valamennyi említésre méltó mozzanatot, anélkül, hogy – mint másutt – egyet is kiemelnék külön megvitásra.)

44. kottapélda: 4. tónusú zsolárdifferentiák alapkészlete a Traditio Hollandrini tonáriusaiban (kiegészítés a 16. táblázathoz)

4d

4e

4eT (diat.)

4f

4g

4gT

4a (diat.)

4aT

4aT (diat.)

A fődifferentia a legtöbb kezdőhangot magához vonzó végződés (*G, F, E*); a tonárius rögtön ezután a finális alatti hangok (*D, C*) felé fordul. E hierarchikusnak tekinthető felépítés és felsorolás javarészt szilárd, meghatározó elem a tónus differentiainak tárgyalásánál, amelyek tehát ezt a sorrendet adják ki: 4e – 4f – 4d – 4a – 4g.⁴⁰¹ Változó pontok azonban léteznek: 1. a *G* végű differentia előre jön a fődifferentia utáni első helyre (TRAD. Holl. IX, XIX); 2. az *F* és *D* végű differentia helyet cserélnek (TRAD. Holl. XXIII); 3. a *G* végződés megelőzi az *a*-t (TRAD. Holl. XVII, XXIII, SZYDLOV.). TRAD. Holl. XXIV-es elrendezése a legszokatlanabb a *D*-n záródó differentia leghátulra száműzésével; igaz, ez a tonárius-szövegezés nem emeli ki a *capitalis* differentiát, csupán sorszámozza a végződéseket. Érdeemes figyelni arra, hogy az említett három „rendellenesség” mindegyike különös módon egyetlen megoldás felé tereli a differentiaik sorát: egymás szomszédságába kerül az a két differentia (4f és 4g), amely a *D* kezdőhangot veszi fel.

A *D* incipites differentiaik közvetlen egymás mellett tárgyalásának azért van jelentősége, mert azonos hangon kezdődő, de árnyalatokban különböző incipiteket kell a tonáriusban szavakkal is prezentálni. Nem elhanyagolható apróság az sem, hogy a *D* antifóna-kezdőhang zsoltvégződése egymás rokonai, az *E*-ről fölfelé visszahajlók. A kották jól mutatják a hozzájuk tartozó incipitek emelkedésének eltérő sebességét és ambitusát. (45. kottapélda) A szándékolt párhuzamba állítás jól észrevehető a TRAD. Holl. IX-ben,⁴⁰² két másik tonáriusban pedig erre a viszonyra alapozva szövegezték meg az incipitek jellemzését:

Si in ·D· gravi, hoc est dupliciter: aut habet se per ascensum vel non. (TRAD. Holl. VII 4, 228)⁴⁰³

(Ha *D*-ről kezdődik, az kétféleképpen lehet: vagy emelkedik, vagy nem.)

Si vero in ·D· gravi, hoc est dupliciter, quia vel gradatim ascendit ad a acutum et tunc secunda differentia est assignanda. Si vero non ascendit ad a acutum, tunc tertia est assignanda. (TON. Vratisl. 2, 41-43)⁴⁰⁴

(Ha pedig *D*-ről [kezdődik], az kétféleképpen lehet, mert vagy fokozatosan emelkedik az *a*-ig, és akkor a második differentia a hozzárendelendő. Ha pedig nem emelkedik az *a*-ig, akkor a harmadikat kell hozzárendelni.)

401. Nyilvánvaló szkriptorhiba figyelhető meg a TH V-ös kézírataiban; vagy 4g áll az F-differentia helyén is (Mc), vagy a kettő egyszerűen fölcserélődött (Mn3). Lásd TIH III, 137. Mivel a közreadás e cserét nem jelzi, vö. a kéziratok megfelelő helyével: D-Mb Clm 30056 (Mc), f. 30v és D-Mb Clm 4387 (Mn3), f. 73v.

402. TH IX 2, 4, 151-158 (TIH IV, 66.)

403. TIH II, 287.

404. TIH VI, 691.

45. kottapélda

E u o u a e Be- ne- di - cta tu

E u o u a e Ger- mi - na- vit

Mivel a traktátusok ennyire egyértelműen jellemezték a *D* incipitet, nem nehéz észrevenni az ettől való eltérést: TRAD. Holl. XXIII felfelé kvintugrással kezdődő antifónát társított a 4f-hez, méghozzá az *In prole mater*-t, amely a Hollandrinus-hagyomány tankönyveiben sehol másutt nem fordul elő,⁴⁰⁵ míg a régi tonáriusokban az antifónáknak olyasféle szerény csoportjában foglalt helyet, amelynek sem zenei tartalma, sem kezdőhangja nem volt egységes.⁴⁰⁶

A 4. tónus zsoltdifferentiáira rányomja bélyegét a tónuson belül igen gyakran alkalmazott transzpozíció. Ugyanakkor nem mindegyik traktátus vett róla tudomást (így pl. TRAD. Holl. XIX, XXIV), és olyan is akad, amely kottapélda nélkül csak szövegben utalt az antifóna transzponált formájára, anélkül azonban, hogy a transzpozíció tényét néven nevezte volna (TRAD. Holl. IX).⁴⁰⁷ Éppen ellenkezőleg, külön differentia rangjára emelkedett a transzponált *capitalis* kadencia a TRAD. Holl. XVII-es és SZYDLOV. tonáriusaiban, így a számozott differentiák száma eleve megnövekedett. Nem mindegyik zsoltdérvégződés kapott szerepet a tónus transzpozíciójánál. A traktátus-tonáriusok tanúsága szerint leggyakrabban az *a* végű differentiát – és a hozzá tartozó antifónákat – transzponálták; azután következik a *G* végződés, végül az *E* (fő)differentia. Árulkodó lehet, hogy egy-egy tonáriusban (TRAD. Holl. XXIII, SZYDLOV.) egy-egy differentia (4g, 4a) kizárólag transzponálva jelent meg.⁴⁰⁸ Ugyanezekbe a forrásokba az *a* differentia csak diaton változatában került be. A *G* differentia transzponáltan is – mint eredeti fekvésben – pentaton a TRAD. Holl. II és V tonáriusaiban.⁴⁰⁹ A 18. táblázatban jelzettekén kívül megjegyzendő, hogy pentaton és diaton variánsban egyaránt lejegyezték a 4a végződést a TRAD. Holl. II, V, VII és LAD. ZALK. szkriptorai, míg végül a transzpozícióban(!) csakis diatonizáló dallammal

405. TH XXIII 2, 8, 23 (TIH VI, 86); vö. Czagány és Papp, „Index cantuum”, 555. CANTUS ID. 3274, MMMA V, Nr. 4149.

406. Vö. Merkley, *Modal Assignment*, 282.

407. TH IX 2, 4, 152-153, 156, 164; TIH IV, 166-167. Vö. továbbá *ibid.*, 108.

408. Sz 13, 160. A diaton differentiához lásd Szydlovita tónusösszefoglalását is: Sz 14, 40 (TIH VI, 525, 544.)

409. TH II 4, 225, 229 (TIH II, 257.); TH V 4, 370 (TIH III, 137.)

szerepel TRAD. Holl. II-ben és V-ben.⁴¹⁰ (Lásd a 44. kottapéldát.) Ezeket a jelenségeket érdemes lenne megvizsgálni az elmélet mellett a korabeli gyakorlatban is. Egyes transzponált differentiak használatának gyakoriságára vallhat az is, hogy a fődifferentia (4e) transzponálására és a hozzá tartozó áthelyezett kezdőhangra csak azután tértek vissza az elméletírások, hogy túljutottak a G végződésen, de kottapéldát nem mindig adtak hozzá (TRAD. Holl. II, V, XXIII).⁴¹¹ Az eljárás gyakorisága mellett a szövegezés egyszerre érzékeltethette annak rendkívüliségét (TRAD. Holl. IX).⁴¹²

A transzponált differentia-alakokhoz néhány traktátusban indoklás társult, amely a kromatikus hangok használatával kapcsolatos „coniuncta”-tanításra hivatkozott.

Sed quia antiphona huius differentie inchoata in ·G·solreut vadit per coniunctas minus perfecte, et ideo propter veram solfam et propter evitare coniunctas sumit inicium in ·c· acuto, id est in ·c·solfaut; et tunc huius *Euouaen* differentiae debet ponere suum tenorem in ·d·lasolre secundum regulam superius dictam. (TRAD. Holl. II 4, 220-221)⁴¹³

(De mivel ennek a végződésnek az antifónája, amely G-ről kezdődik, kevésbé tökéletes *coniuncta* felé megy, ezért hogy jól lehessen szolmizálni, és elkerülendő a *coniunctát*, a kezdőhangja a felső *c* lesz, vagyis *c solfaut*, és akkor ennek a differentiának az *Euouae*-ja a tenorját a *d*-re teszi a fent elmondott szabály szerint.)

A kvarttal magasabbra transzponálással – *E* finális helyett *a*, ill. *a* recitálóhang helyett *d* – a hangrendszerbe illeszkedve (*b-quadratum*) lehetett lejegyezni a modusz azon antifónadallamait, amelyeknek második foka egész hanggal fekszik magasabban a finálisnál. A szövegek a transzponálásnál a „rossz”, *coniuncta*-hangok kikerülésére hivatkoztak. Másképpen közelítette meg a kérdést a TRAD. Holl. XXIII írója, amikor egyszerűen társult finálisként (*affinalis*), a középkori zeneelmélet egyik jelentős alapfogalmával nyugtázta a transzpozíció tényét, és az antifónadallam jellegzetességeként a kezdőhang (ill. a finális) alá ereszkedést nevezte meg (lásd a 46. kottapéldát is).⁴¹⁴ A kottapéldából levonható tanulság az, hogy a felső kvarttranszpozícióban valóban problémamentesnek látszik az antifóna lejegyzése, miközben az eredeti fekvésben – mivel a notátor érthető módon arra hajlott, hogy

410. Vö. Bower, „Ferial Psalmody”, 230–235. Különös, hogy míg a szerző minden variánssal és hibával elszámol, nem szerepelteti az összesítésben a 4a pentaton variánsát.

411. TH II 4, 232 (TIH III, 257.); TH V 4, 372 (TIH III, 138.); TH XXIII 2, 8, 29 (TIH VI, 87.)

412. TH IX 2, 4, 155-156 (TIH IV, 66.)

413. TIH II, 256. Ezzel párhuzamos szöveg: TH V 4, 361-363 (TIH III, 136.) A 4. tónusú antifónák transzponálásának kérdésében a LZ tonáriusának szövegezése szokatlan módon eltér a vele szinte mindig párhuzamos TH II- és V-től. – „[...] tunc in ·G· gravi surgentibus coniuncta nullo modo vitari poterit. Sciendum ergo, quod antifone huius differentie quarti toni regulariter finiuntur in alamire. Et hoc fit propter veram solfam et propter vitandum coniunctas.” (Sz 13, 153-155; TIH VI, 525.) Kissé más megfogalmazásban: „Sed antiphona huius toni inchoata sub differentia ultima non valet perfici propter ·F·faut; propter hoc irregulariter tenet per contrarium ·c·, id est ·c·solfaut.” (TH IX 2, 4, 164; TIH IV, 67.)

414. *Ante thorum*: CANTUS ID. 1438; MMMA, V, Nr. 4132.

tudomást sem vesz az amúgy tiltott hangról (tehát *Fisz* helyett *F*-et írt) –, végeredményképpen más dallamot kapunk.

46. kottapélda

TH XXIII



A-KN 1015



Et affinalis quarti toni incipit in *a* acuto et tenor suus in *d* acuto, scilicet in *d* lasolre. Et quantum ad premissam differenciam quarti toni, recipit antiphonas in *G* gravi incipientes, tono et semiditono et iterum tono consurgentes, circa finalem tono sub sua iniciali descendentes [...] (TRAD. Holl. XXIII 2, 8, 26-27)⁴¹⁵

(A negyedik tónus affinalisán, *a*-n kezdődik, és a recitáló hangja felső *d*, vagyis *d lasolre*. És ami a megelőző 4. tónusú differentiát illeti, *G*-ről kezdődő antifónákat kap, amelyek egészhangot, kistercet és ismét egészhangot emelkednek, a finális körül [pedig] mélyebbre ereszkednek, mint a kezdőhang...)

Transzponált antifóna-kezdőhangnak tűnhet a 4e fődifferentia mellett TRAD. Holl. XVII és XXIII tonáriusában az *a* kezdőhang, ám közelebbről megvizsgálva ezt az *Exivi a Patre* antifóna „normál” fekvésű dallamalakjának incipitjével illusztrálták.⁴¹⁶ A szóban forgó antifóna többféle – csekély – incipitvariánssal, de különágazott, 8. tónusú dallamon is létezett.⁴¹⁷ (Lásd a 47. kottapéldát.) A tonárius adott helyén a 4. tónusú dallamnak kellett volna állnia, amelynek incipitje viszont jellemzően az *F-G* hangoknál marad. Berno és Frutolfus tonáriusa annak idején egyértelműen a *G* incipites csoportba sorolta, ám annak antifóna-kezdőhangjai ingadozók lehettek. Berno egyetlen *a* incipitű példaként pedig a *Nisi diligenter* antifónát vette leltárba.⁴¹⁸ Valószínűleg egy „kiürült”, okafogyottá vált differentia-alcsoporttal állunk szemben, hiszen a 4. tónusban valójá-

415. TIH VI, 86.

416. Lokuszok: TH XVII 365bis (TIH V, 222); XXIII 2, 8, 11 és 2, 8, 37 – két különböző incipit (TIH VI, 85 és 88). Kommentárok: TIH V, 244; TIH VI, 106–107; Czagány és Papp, „Index cantuum”, 546.

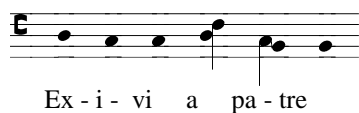
417. Vö. CANTUS ID. 2793. A ferencesek 8. tónusú dallama: MMMA V, Nr. 8240. 8. tónusban jegyezték le a St-Maur-des Fossés (OSB) 12. századi antifonáléba is (F-Pn lat. 12044, f. 110r)

418. Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 145; Rausch, *Die Musiktraktate*, 87–88; Merkley, *Modal Assignment*, 282–283, 285. – A 4. tónusba idegen elemként kerülő *a* kezdőhang a tónuscserék következménye; ezzel érdemes lesz még foglalkozni.

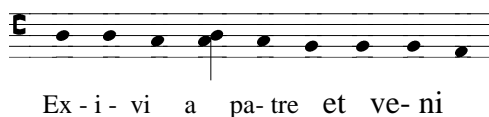
ban nem fordulhatna elő *a* incipit. (A nevezett Hollandrinus-tonárius megfelelő helyén, a tónus lehetséges kezdőhangjainak összefoglalásánál nem is szerepel az *a!*⁴¹⁹) Elképzelhető továbbá, hogy a traktátusíró a fődifferentiához tartozó transzponált kezdőhanghoz igyekezett valamilyen kézzelfogható indoklást és példát létrehozni anélkül, hogy tudta volna, pontosan miről is van szó. Ilyenszerű antifónavariánst az 1., 4. és az irregularis tónusok közti moduszváltások idézhetnek elő. Az *Exivi* antifónának azonban ilyen variánsa nem létezik; a magasabb (*G-a*) kezdése kétségtelenül a 8. tónusú változat jellemzője. Esetleg ez járhatott a notátor fejében, amikor az incipitet feljebb csúsztatta egy hanggal. (A TRAD. Holl. XVII-es kottája még azt is megengedi, hogy 6. tónusú variánusra következtessünk belőle.)

47. kottapélda

TH XVII



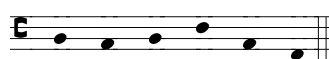
TH XXIII



D-KA Aug. LX



PL-WR R 503



E u o u a e

A-KN 1018



E u o u a e

CH-Fco Ms. 2



419. TH XXIII 2, 8, 2 (TIH VI, 84). – Ezzel szemben TH XVII-ben (365) ott van (TIH V, 221).

Föltűnik az *E* kezdőhang a magasabb sorszámú – tehát a finalistól már eltávolodó –, de nem transzponált differentia (4a) mellett is. Az *E* incipit az *a* differentiához kapcsolva többnyire egy és azonos példát jelentett minden tonáriusban: a *Fidelia omnia mandata* antifónát (vö. TRAD. Holl. II, III, V, VII, IX, XI, XVI, XVII,⁴²⁰ XIX, XXI, XXIII, XXIV, SZYDLOV. TON. Vratisl.).⁴²¹ A visszakanyarodást a kezdőhangok sorában, illetve a differentia-társítás különbségeit a szokásrendben érzékelhette a traktátusíró, mert megjegyezte:⁴²²

Notandum, quod secundum aliquas ecclesias hec antiphona *Fidelia omnia mandata eius* etc. eciam continetur sub ista differentia prescripta, sed pocius videtur contineri sub *euouae* capitale. (LAD. ZALK. 4, 220)⁴²³

(Megjegyzendő, hogy más egyházak [szokása] szerint ez az antifóna: *Fidelia omnia mandata eius* az előbb előírt [4a] differentiához tartozik, de inkább tartozni látszik a fő *euouae* alá.)

Ez a Hollandrinus-tradíció belül egyedi megszövegezés több elemében Frutolfusra megy vissza.⁴²⁴ Parallel részlet először is az antifóna pusztán szöveges említése és függelékes pozíciója, másodsor a javaslat a praxis megváltoztatására: a fődifferentiához irányítás.

48. kottapélda

Az énekkészlet egyik alapvető, az évközi zsoltárszöveg „de psalterio” részéhez tartozó darabjáról van szó, amelynek differentiája a különböző liturgikus-zenei hagyományokban korántsem egyforma. A Hollandrinus-hagyomány egyébként az antifónát és a hozzá tartozó zsoltárkadenciát is meglehetősen egyöntetűnek mutatja: az incipitben apró variáns-lehetőséggel⁴²⁵ és a differentiában sokszor a diaton

420. A-Ssp a. VI. 44

421. CANTUS ID. 2865; MMMA, V, Nr. 4131. Valamennyi Traditio Hollandrini-beli előfordulás pontos adatát lásd itt: Czagány és Papp, „Index cantuum”, 548.

422. Az alább idézetten kívül lásd TH XXIII 2, 8, 34, ahol a 4a-n kívül a 4e-t is hozzáteszi: „Quidam eciam addunt hanc differentiam quarti toni et sic.” (TIH VI, 87.)

423. TIH VI, 387.

424. Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 146; Maloy, *München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b*, 11–12.

425. TH XI 7, 93 (TIH IV, 217); XXIII 2, 8, 31 és 33 (TIH VI, 87); Sz 13, 161 (TIH VI, 525). – 48. kottapéldán a TH XXIII kétféle incipitje.

változattal.⁴²⁶ (48. kottapélda) Közvetlen közép-európai környezetének zsolozsmáskönyvbéli lejegyzései harmonizálnak a traktátusbéli alakokkal, és valóban a megjelölt két kadencia között oszlanak meg. (49. kottapélda) A klosterneuburgi kódexekben (50. kottapélda) viszont olyan transzpozíciókat (*a*, ill. *h* finálissal) találunk, amelyek a 4. tónusú zsolozsmavégződés megtartása mellett az irregularis értelmezés felé mutatnak: ilyen a félhanglépést kiemelő fríg kadencia a forma felénél (*eius*; A-KN 1010) és a szűk ambitus fenntartása. Nem lehet véletlen, hogy a nyugati frank dialektusterület énekeskönyveiben (F-Pn lat. 12044: St-Maur-des-Fossés OSB; F-Pn lat. 15181: Breviarium notatum, Paris) valódi irregularis differentiát kap ez az antifóna, ahogyan Európa-szerte a ferences antifonálékban is (CH-Fco Ms. 2; H-Bu Cod. lat. 118;⁴²⁷ 51. kottapélda).⁴²⁸ A differentia oldaláról tehát a zsolozsmáskönyvek megerősíteni látszanak az antifóna „szabálytalanságát”, a tónusba nehezen illeszthetőségét, esetleg valamiféle kiveszőfélben lévő, archaikus gyakorlatot.

49. kottapélda

D-Kk 3449 8°, XV

Fi - de - li - a o - mni - a man - da - ta e - ius con - fir - ma - ta in sae - cu - lum sae -
cu - li. E u o u a e

PL-WR R 503

Fi - de - li - a o - mni - a man - da - ta e - ius con - fir - ma - ta in sae - cu - lum sae -
cu - li. E u o u a e

426. A 18. táblázatban bemutatottakon kívül: TH VII 4, 224 (TIH III, 286); XVI 3, 5, 11 (TIH V, 131); XXI 10, 41 (TIH V, 469); TON. Vratisl. 2, 52-53 (TIH VI, 692).

427. Vö. MMMA, V, Nr. 4131.

428. A ritka 4g2 differentia (lásd MMMA, V/1, 119*) az ún. Berlini tonáriusban is megtalálható, amely a TH V-ös kéziratának függeléke, és minden valószínűség szerint a ferences úzus sajátosságaival bír. Lásd TH V appendix III 59 (TIH III, 191).

50. kottapélda

A-KN 1010

Fi - de - li - a o - mni - a man - da - ta e - ius con - fir - ma - ta in sae - cu - lum sae -
cu - li. E u o u a e

A-KN 1015

Fi - de - li - a o - mni - a man - da - ta e - ius con - fir - ma - ta in saecu - lum sae -
cu - li. E u o u a e

51. kottapélda

F-Pn lat. 12044

Fi - de - li - a o - mni - a man - da - ta e - ius... E u o u a e

F-Pn lat. 15181

Fi - de - li - a o - mni - a man - da - ta e - ius... E u o u a e

CH-Fco Ms. 2

Fi - de - li - a o - mni - a man - da - ta e - ius... E u o u a e

52. kottapélda

E u o u a e

Az ezzel párhuzamos feltételezést, miszerint a teoretikus tonárius a maga módján ezt a praxisban rejtező rendellenességet tükrözöte vissza már Frutolfus óta, szintén nem lehet figyelmen kívül hagyni. A *Fidelia omnia* esetében a Hollandrinus-traktátusokban is ki nem mondott módon szabálytalan *Saeculorum amen*-ről van szó, amiről nemcsak a pozíciója, hanem – közelebbről szemügyre véve – különös „diaton” alakja árulkodik. (Lásd fent a 44. kottát.) Pentaton párjának ugyanis nem feleltethető meg teljesen, mert ötödik szótagján nem a G-re lép vissza, hanem az *a*-ra. Így a kadenciában csupa szomszédos hangfokra lépés, körkörös „nyolcas” rajzolat és kis ambitus figyelhető meg; ez pedig leginkább az *a*-ra áthelyezett, kisambitusú, irregularis antifónadallam

„tükrözéseként” fogható fel. Elgondolkodtató ugyanakkor, hogy Iacobus Leodiensis traktátusában ugyanennek szillabikus variánsát *b quadratum*mal kottázva találjuk (52. kottapélda).⁴²⁹

Végül le kell szögezni, hogy a Traditio Hollandrini és a vele egykorú, egyívású közép-európai traktátus-tonáriusokban zsolttárvégződésekkel kapcsolatban – különös tekintettel a 4. tónusra – egyáltalán nincsen jelen az *irregularis* terminus, és egyetlen kivétellel nincs is kottázva igazi szabálytalan differentia.⁴³⁰ Az *irregularitas* csakis a transzponált finálisokkal összefüggésben jelenik meg a traktátusokban:

... ille cantus dicitur regularis qui finitur in aliquo istorum 4^{or} finalium, scilicet in ·D·, ·E·, ·F·, ·G· finali, hoc est in ·D·solre, ·E·lami, ·F·faut, ·G·solreut. Sed ille cantus dicitur irregularis qui non finitur in aliquo istorum finalium. (TRAD. Holl. XIX 286)⁴³¹

(... az az ének mondatik szabályosnak, amelyik a négy finalis valamelyikén végződik, vagyis D-n, E-n, F-en, vagy G-n, azaz [...] Az az ének azonban szabálytalanak mondatik, amelyik nem ezeknek a finálisoknak valamelyikén végződik.)

A rendszerbe nem illő, furcsa zsolttárvégződések sokkal inkább „peregrina”, „non competens”, „inusitata”, „inpropria” jelzőkkel illették egyes szövegek, de csakis az 1. tónusnál.⁴³² A 4. tónusban, ott, ahol még Frutolfus a „non necessaria” és „anomala” jelzőkkel élt bizonyos extra végződéseknel, ezek a kitételek a középkor végére teljesen eltűntek az általam vizsgált közép-európai tonárius-traktátusokból. Mindez arra mutat rá, hogy az elmélet az idők folyamán szabályozóként lépett fel, és az osztályozás tisztasága kedvéért feladta, hogy számot adjon az oda nem illőnek tartott esetekről. (Ezekről, vagyis az elméletben szabályosnak tartott ambitustól és kezdőhangtól eltérő énekekről és bizonyos fölös számú végződésekről a disszertáció egy későbbi, a „de psalterio” antifónák csoportjait vizsgáló fejezetében lesz szó.)

429. Bragard, *Jacobi Leodiensis Speculum*, CSM III/6, 269. – Ennek feleltethető meg a *Fidelia omnia* differentiajának kivételes *bé*-je itt: SK-Brsa Sign. 4, f. 45r.

430. Ez az *In domum Domini* (CANTUS ID. 3229; MMMA, V, 1381) egy hanggal magasabban kottázott incipitvariánsához társul: TH XVII 370 (TIH V, 224); lásd a kommentárt is: TIH V, 244. – E dolgozat kereteit jóval meghaladja, hogy föltárjam az AntMon ún. „tonus irregularis”-ának történeti eredetét.

431. TIH V, 330.

432. TH II 4, 96-101 (TIH II, 237-238); TH V 4, 216-220 (TIH III, 112-113); TH XXIV 17, 58 (TIH VI, 206); LZ 4, 117 (TIH VI, 374).

19. táblázat: 7. tónus

Tr.-ton.	diff. cap.		1ma diff		2da diff		3ia diff		4ta diff	
TH II	7a	a, G(surg.), G(5)	7d1	G(5)	7c1	c, b quadr.	7c2(diat.)	d(cad.)	7h	b quadr.
TH V	7a	a, G(surg.), G(5)	7d1	G(5)	7c1	c, b quadr.	7c2(diat.)	d(cad.)	7h	b quadr.
TH IX	7a	a, G(surg.), G(5)	7d1	G(5)	7c1	c, b quadr. (surg.)	7c2(diat.)	d(cad.)	7h	b quadr. (cad.)
TH XVII	7a	G(4)	7h	b quadr.	7c1	c/b quadr.	7c2(diat.)	d		
TH XIX	7a	G(4), G	7d4	G(5)	7c2(diat.)	d, d(cad.)	7c1	c	7h	b quadr.
TH XXIII	7a	G(4), G(surg.), a	7d1	G(5)	7h	b quadr.	7c1	c(unis.)	7c2(diat.)	d(cad.)
TH XXIV	7d	b quadr., a	7h	G(asc.)	7a	G(5)	7c1	b quadr., c	7c2	d
LAD. ZALK.	7a	G(surg.), G(4), G(5), a	7d1	G(5)	7c1	c, b quadr. (surg.)	7c2(diat.)	d	7h	b quadr. (cad.)
SZYDLOV.	7a	G(surg.), a	7d1	G(5)	7c2(diat.)	d	7c1	c, b quadr.	7h	b quadr.

53. kottapélda: 7. tónusú zsolnárdifferentiák alapkészlete a Traditio Hollandrini tonáriusaiban (kiegészítés a 17. táblázathoz)

A Hollandrinus-tonáriusok túlnyomó többségben öt differentiát adnak meg – a fődifferentián kívül még négyet –, a fődifferentia pedig jellemzően az *a* hangra végződő kadencia. Kivételesen a TH XXIV-es tonáriusa az egyik *d* differentiát teszi a fő helyre,⁴³³ a TH XII-es pedig a *h* differentiát (és egyúttal elhagyja a *c* végződést). TH XVI-os és XVII-es tonáriusában szintén eggyel kevesebb differentia van; előbbiből a *h* végződés, utóbbiból a *d* végződés hiányzik. Rendszerint öt kezdőhangot – *G, a, b quadratum* (vagyis: *h*), *c* és *d* – soroltak fel a tonáriusok. Némelyekben azonban kimaradt az *a* hang (TH VII, XVII, XIX,⁴³⁴ XXI, XXIII,⁴³⁵ TON. Vratisl.⁴³⁶), nyilván nem véletlenül, hanem azért, mert az *a*-ról kezdődő antifónapélda ritkának bizonyult – egyébként hagyományosan ez az *Ipse praeibit* volt, Magister Szydlovitánál kivételesen az *Electi sunt in Christo*.

Az átnézett tonáriusok azt sugallják, hogy a differentiák sorrendjében a *h* végződés – amelyet természetesen *b quadratum*-nak neveznek az elméleti szövegek – rögzített helye jellemzően az utolsó volt (*quarta differentia*), így annál inkább feltűnik, hogy helyenként korábbra került a rangsorban: a TH XVII, XXIII és XXIV tonáriusain kívül a XII-esben. A kezdőhangok finálistól távolodó, emelkedő sorrendjének a XVII-es és a XXIII-as megoldása felel meg; jól látszik, hogy a *h* differentia sor végére helyezése a kezdőhangok hierarchiáját

433. A TH XXIV 17, 146 (TIH VI, 222–223.) helyen nincsen se kottázva, se szavakkal körülírva a *primus et principalis differentia*, hogy tudni lehetne, melyik dallamról van szó. A tonárius további 7. tónusú differentia-készletéből lehet csak arra következtetni (és nem többre), hogy itt *d* differentiának kell állnia. Vö. Bower, „Ferial Psalmody”, 240–241.

434. A lehetséges kezdőhangok felsorolása a szűken vett tonáriuson kívül: TH XIX 475 (TIH V, 341.)

435. Kihagyja, majd pótlólag tárgyalja és bemutatja: „Ex dictis patet, quod septimus tonus habet quatuor litteras inceptivas, scilicet ·G· grave, ·h· quadrum, ·c· acutum et ·d· acutum. Dicunt etiam: aliquando, sed raro incipit in ·a· acuto et atribuitur 2^e differentie 7^{mi} toni, ut patet in hoc exemplo.” (TH XXIII 2, 11, 16–17; TIH VI, 97.)

436. TON. Vratisl. 4, 8 (TIH VI, 700).

megbontja. TH XXIV-ben az első két differentia leírásába nyilvánvalóan hiba csúszott; a szkriptort megzavarhatta a differentiak rendkívüli elrendezése, a tévesztést talán mintapéldányának rossz interpretációja okozta. A *h* incipit és a *d* differentia, valamint a fokként emelkedő *G* incipit és a *h* differentia összekapcsolása számos közép-európai tonárius ismeretében nem fogadható el létező variáns megoldásnak; felcserélve annál inkább valószínű.

A *G*-ről fölfelé kvintugrással kezdődő, valamint a *h*-ről induló antifónákat két-két differentia is magához vonzotta. Az incipittípusok elkülönítésére és ennek a megkülönböztetésnek a megvilágítására meglehetősen nagy gondot fordítottak a traktátus-tonáriusok írói, segítségül hívva a dallam irányának leírását. Láthatóan nem foglalkoztak ellenben egyes antifónadallamok kezdőhangjainak lehetséges variálódásával, az *a*, a *h*, illetve a *c* incipitek ingadozásával. Ugyanaz az antifóna ugyanis kétféle kezdőhanggal is bekerülhetett a tonáriusok példatárába (*Stella ista*, *Ipse praeibit*, *Constitues eos*).

A 7. tónusú zsoltdifferentiák között a zeneelméleti traktátusokban következetesen diatonikus variánsként számon tartott formájában jelenik meg az egyik *c*-re végződő differentia (7c2). Ezek szerint ez bevett volt a közép-európai régióban, ami nem felel meg az eddigi vélekedésnek erről a diaton-pentaton variánsparáról. (Vö. korábban e rész 1.2. fejezetében)

Hatodik diszkusszió

TÉMA: A Hollandrinus-hagyományhoz tartozó egyetlen traktátus-tonáriusban

(TRAD. Holl. XIX) más *d* végződés figyelhető meg, mint az összes többiben.

Kérdés, hogyan használták a középkor folyamán a *d* differentia többféle dallam-változatát? Jellemzi-e adott differentia-változat az adott forrást? Tekinthető-e egyik *d* differentia valamely másik leszármazottjának? S végül: mely antifónacsoportokat kapcsolnak stabilan ehhez a differentiahoz?

A *d* differentiahoz tartozó dallamcsoport meghatározása egyfelől igen világos, másfelől – erről az alább rajzolando körkép fog tanúskodni – az incipittípusok hozzárendelésében mutatkozik némi változékonyság. Ez nagy vonalakban úgy jellemezhető, hogy ez a differentia a *G*-ről *d*-re föllendülő incipitű antifónákat foglalja magába, ezen belül is azokat, amelyekben a *G*-*d* hangok össze vannak kötve.⁴³⁷ A Hollandrinus-tonáriusokban hozzá idézett példák Vízkereszt oktávájának híres antifóna-sorozatából valók;⁴³⁸ ennek több darabját is előszeretettel idézik a traktátusírók (pl. *Baptista contremuit*, *Pater de caelis*, *Veterem hominem*).⁴³⁹ E karakteres incipittípus – mert okkal nevezhető így – előfordulása azonban jóval túl terjeszkedik a vízkereszti tételek kontrafaktumainak körén. Az incipit a *G* és *d* közti kvinttávolságot,

437. Lásd LZ 4, 279 (TIH VI, 396). A tonáriusok e helyen kirívó szövegezésbeli sajátosságairól lásd később, az „Incipittípusok és antifóna-példaanyag” című fejezetben.

438. Ez az antifónakészlet prototípus-dallamainak egyike; vö. M. Huglo; J. Halmó, „Antiphon”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd edition), ed. Sadie, Stanley–Tyrrell, John. London: Macmillan, 2001. Vol. 1: 739.

439. CANTUS ID. 1552, 4232, 5373; MMAe, V, Nr. 7252, 7255, 7258. Előfordulásuk a Traditio Hollandriniben: Czagány és Papp, „Index cantuum”, 530, 570, 586.

a folytatás a mixolíd tonalitást hangsúlyozza, minek megfelelően az említett kvint fontos szerkezeti szerephez jut a dallamban.⁴⁴⁰

A fenti táblázatban áttekintett Hollandrinus-tonáriusok majdnem teljesen egyöntetűen a 7d1 differentia-alakot tartalmazzák; a tonáriusforrások szélesebb körére kitékintve azonban még két másik *d* kadenciát lehet találni: 7d2-t és 7d4-et. (54. kottapélda) Közülük a 7d2 lecsupaszított váz benyomását kelti, hiszen a másik kettőben még meglévő egyetlen hajlítás (*pes*, illetve *clivis*) is hiányzik belőle.

54. kottapélda

A 7d2 végződést 15. századi tonáriusok is hozzák: Iohannes de Olomons *Palma choralis*-a,⁴⁴¹ a TRAD. Holl. V app., amelynek anyaga a TRAD. Holl. V délnémet hagyományvonalához képest inkább a diatonikus itáliai, ferences gyakorlat felé húz;⁴⁴² továbbá a TRAD. Holl. XV-ös rövid tonáriusa, a TON. Vratisl.⁴⁴³ és a TRAD. Holl. III-as értekezés.⁴⁴⁴ Háttérükben jóval általánosabb közép-európai gyakorlat állhatott, hiszen a 7d2 jelen volt már Spechtshart⁴⁴⁵ és Königshofen⁴⁴⁶ tonáriusaiban is. Ha megnézzük Frutolfus tonáriusának végződését (*differentia prima*), a vonal nélküli neumas jelzés alapján annyi biztosan állítható, hogy az utolsó előtti (ötödik) szótagon *punctum* állt, vagyis ez alapján a kadencia dallama a 7d1-nek vagy a 7d2-nek felelne meg. A harmadik és negyedik szótagon kéthangú neuma, illetve *liquescens* van, az utolsó fölé pedig *franculust* írtak.⁴⁴⁷ A *franculus* Peter Wagner által nyújtott értelmezését tekintetbe véve – alsó főhang fölött díszítőhang – a dallam végső soron talán a 7d1-gyel azonosítható.⁴⁴⁸ A verses tonárius (D-Mbs clm 14965b, f. 23r) megfelelő pontján viszont

440. Lásd L. Dobszay, „Introduction”, in MMMA, V/1, 89*.

441. Seay, ed., *Johannes Olomons*, 62.

442. TH appendix III 97; TIH III, 195.

443. TON. Vratisl. 4, 19; TIH VI, 700.

444. TH III és XV zsoltárdifferentiáit lásd fent a 12. táblázatban.

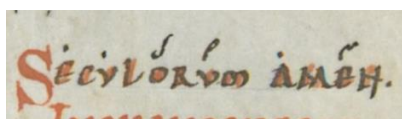
445. *Flores musicae* (1488), f. Kv^r-Lv; lásd Gümpel, *Hugo Spechtshart von Reutlingen*, 165.

446. Mathias, *Der Straszburger Chronist Königshofen*, 130.

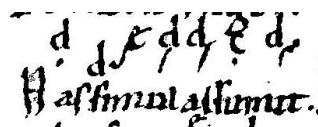
447. Lásd Maloy, intr., *München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b*, f. 59r; Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 160. – A neumák megfejtése: Omlin, *Die sankt-gallischen Tonarbuchstaben*, 216. (1. lj.)

448. Wagner, *Neumenkunde*, 156.

ugyanazek a neumák betűkottával így vannak feloldva: d de d d c d.⁴⁴⁹ (Lásd a 7. képet.) Figyelemre méltó, ahogyan a kéthangos neumák „vándorolnak” ebben a kadenciában; a 7d4 differentia tulajdonképpen ugyanúgy a 7d2-nek felel meg csekély eltéréssel, mint a 7d1. A „Registrum tonorum” ottobeureni másolatában (D-Mbs clm 9921, f. 27v) a *d* differentiát (*differentia prima*) utolsó előtti szótagján *clivis*-szel kottázták, mintha 7d4 lenne.⁴⁵⁰ (Lásd a 8. képet.) Ugyanez a végződés Iohannes Cotto tonáriusából ismert, mint fődifferentia,⁴⁵¹ továbbá ugyanúgy a vatikáni⁴⁵² és utolsó (negyedik) helyen a kölni⁴⁵³ kézirat tonáriusából.



a) f. 59r



b) f. 23r



8. kép: D-Mbs clm 9921, f. 27v

Az utóbbi három tonárius között párhuzam állítható fel az alapján, hogy ehhez a *d* differentiához mely antifónaincipiteket rendel hozzá; nevezetesen a *Veterem hominem*-típusú *G-d* incipiteket, a *c*-ről ereszkedő incipiteket (*Loquebantur*⁴⁵⁴) és az *a* incipitet (*Ipse praeibit*⁴⁵⁵). (55. kottapélda) Ez nem felel meg a Hollandrinus-traktátusokból kiolvasható gyakorlatnak, ahol általában nem szerepel *d* differentia mellett sem a *c*, sem az *a* kezdőhang. (Utóbbi kivételesen előfordul a TRAD. Holl. XXIV tonáriusában!⁴⁵⁶) Különbözik tőle az antifónák *d* differentiához csoportosítása Reichenai Bernónál,⁴⁵⁷ Frutolfus mindkét tonáriusában⁴⁵⁸ és az ottobeureni kéziratban

449. A kézirat verses tonáriust tartalmazó része, közte ez a szakasz Vivell (*Frutolfi Breviarium*, 78–80.) betűkottákat nem közlő átírásán (és másik kéziratból származó faksimilén) kívül a világhálón tanulmányozható digitalizált hasonmás formájában a Münchener Digitalisierungszentrum (MDZ) *Digitale Bibliothek* gyűjteményében.

450. Faksimile elérhető a világhálón a Münchener Digitalisierungszentrum (MDZ) *Digitale Bibliothek* gyűjteményében.

451. Smits van Waesberghe, ed., *Iohannis Affligemensis*, 189–190.

452. Donato, *Gli Elementi Costitutivi*, 220–221.

453. D-KNd, Cod. 215, f. 211v.

454. CANTUS ID. 3634; MMAe, V, Nr. 7116.

455. CANTUS ID. 3403; MMAe, V, Nr. 7151

456. TH XXIV 17, 147; TIH VI, 223.

457. Lásd Rausch, *Die Musiktraktate*, 92–93.

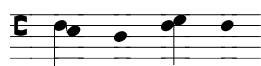
458. Lásd Maloy, intr., *München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b*, f. 59r; Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 160–161, 79.

is.⁴⁵⁹ E helyeken a *d* differentiának elsősorban két alosztása („varietates”) figyelhető meg: az első az ismertetett kvintés incipiteket (*Veterem hominem* dallamcsalád) gyűjti egybe, a második a szintén *G-d* kvintés, ám a függő incipittel⁴⁶⁰ megegyezően folytatódókat (*Exortum est*). (56. kottapélda) Frutolfusnál a végére mintegy függelékesen odacsapták az *a*-ról kezdődő, mindössze három antifónát tartalmazó *Ipse praeibit*-csoportot is.⁴⁶¹ Spechtshart tonáriusában is egy *d* végződés alatt szerepel a kétféle kvintés incipit; mellékesen az utolsó dallamcsoport a *c*-ről kezdődő antifónáké (*Lauda Iherusalem*).⁴⁶² A *d* differentia használatának problémaköre tehát nem merül ki a hozzárendelt kezdőhangok változatosságában, hanem kiterjed a kvintugrással kezdődő 7. tónusú incipitek osztályozási kérdéseire is. A *G* incipitek megkülönböztetéséről az antifónapéldákat tárgyaló, következő részben lesz szó.

55. kottapélda



Ve - te-rem ho- mi - nem



Lo - que- ban- tur

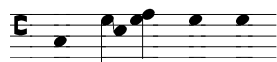


I - pse prae- i - bit

56. kottapélda



Ve - te-rem ho- mi - nem



Ex - or - tum est

Összefoglalásul: a 7. tónusú *d* végzéseknek tehát legalább háromféle alakjával lehet találkozni a tonáriusokban a középkor folyamán, de ritkán fordult elő a használatban egyszerre több. Időben utoljára Reichenauai Berno tonáriusában

459. D-Mbs clm 9921, f. 36.

460. A szóhasználat (angolul: „hanging incipit”) Dobszay Lászlótól származik. (Lásd később.) Dobszay, „Introduction”, 89*-94*.

461. A késői tonáriusok szokásos példáján kívül a két másik tétel az *Ad mandatum* nagycsütörtöki antifónasorozatából való: *Postquam surrexit* és *Si ego Dominus*. Utóbbi (CANTUS ID. 4889) csak kvintranszpozícióban kezdődhet *a*-ról.

462. CANTUS ID. ; MMAe, V, Nr. 7147. – Spechtshart másik *c* kezdőhangos antifónapéldája a *Scio quod Ihesum*, amely hibás lehet.

valószínűsíthető erősen mindjárt három *d* differentia megléte: az egyik az 5. szótagján *clivis*-szel, a másik 3. szótagján *pes*-szel és 5-6. szótagján *punctum-virgá*val, a harmadik alapvetően szillabikusan (kivéve a 4. szótag *liquescent*sét).⁴⁶³ A differentiak sorában később általában csak egyetlen *d* végződés foglalt helyet a többi (*a* és *c*) kadencia között. Ez a tény egyúttal azt a sejtést is alátámasztja, hogy a kadencia dallama – a hajlítások változó elhelyezkedése, illetve kikopása révén – csekély mértékben valóban variálódhatott, és a többféle alakot egyetlen dallam többféle elágazásának tekintették. Nyitott kérdés marad viszont az antifónacsoportok vándorlása, amely elképzelhető, hogy megmagyarázható úgy, mint e kadencia-módosulásnak, valamint bizonyos kadenciák eltűnésének következménye.

463. Lásd ismét a Berno-tonárius fő forrásainak közreadását: Rausch, *Die Musiktraktate*, 90, 92. Továbbá ugyanennek egyik – a források Huglo és Rausch-féle csoportosítása szerint jelentősen átdolgozott – másolatában is (Rochester 92 1200 [olim Admont 494], f. 79v-91) a szövegezésből kiolvasható két *d* kadencia. Lásd *ibid.*, 266–267. Továbbá a forrásokról: Huglo, *Les Tonaires*, 269–273; Rausch, *ibid.*, 71–72.

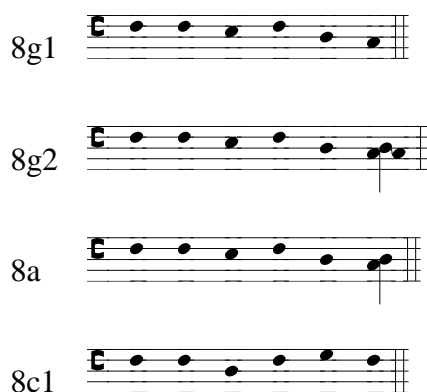
20. táblázat: 8. tónus

Tr.-ton.	diff. cap.		1ma diff		2da diff		3ia diff		4ta diff	
TH II	8g1	D(cad., surg.), G(surg., cad.), a(cad.)	8g2	F(surg.), E, D	8a	c(cad.)	8c1	c(surg.)	T.p.	C(surg.)
TH V	8g1	D(cad., surg.), G(surg., cad.), a(cad.)	8g2	F(surg.), E, D	8a	c(cad.)	8c1	c(surg.)	T.p.	C(surg.)
TH XVI ⁴⁶⁴	8g1	C, D, G, a	8g2	E, F	8a	c(cad.)	8c1	c(desc.)	T.p.	C
TH XVII	8g1	D, G, a	8g2	E, F	8a	c(semiton.)	8c1	c	T.p.	C
TH XIX	8g1	G, a	8a	c	8c1	c	8g2	F	T.p.	C
TH XXIII ⁴⁶⁵	8g1	C, D, G(asc., desc.), a	8g2	F, E, D	8a	c(desc., unis.)	8c1	c(unis., circ.)	T.p.	C, D(grad. asc.)
TH XXIV	8g1	D(desc., asc.), F, G(asc., desc.), a	8g2	E(grad. asc.), F	8a	c(desc.)	8c1	c(mor., asc.)	T.p.	C(grad. asc.)
LAD. ZALK.	8g1	D, G, a	8g2	E, F	8a	c(cad.)	8c1	c(unis., surg.)	T.p.	C(grad. asc.), D(desc.)
SZYDLOV.	8g1	C, D, G(surg.), a	8g2	E, F(surg.)	8a	c(infra)	8c1	c(surg.)	T.p.	C, D(surg.)

464. A TH IX tonáriusa sajnos csonka, a 8. tónust már nem tartalmazza. Helyette emeltem be a táblázatba a TH XVI-os tonáriusának adatsorát.

465. Közreadásában kétszer is átírási hiba, téves hangnév olvasható: első differentiánál E helyett C, a T.p.-nál C helyett G. Lásd TH XXIII 2, 12, 7 és 14 (TIH VI, 100-101.) Utóbbi C. Bower is megjegyzi: „Ferial Psalmody”, 248.

57. kottapélda: 8. tónusú zsolnárdifferentiák alapkészlete a Traditio Hollandrini tonáriusaiban (kiegészítés a 18. táblázathoz)



A Traditio Hollandrini forrásaiból a 8. tónus igen stabil differentia-használata olvasható ki,⁴⁶⁶ amely nagyjából-egészében jellemző lehet a közép-európai, késő középkori állapotra. Az egyes traktátus-tonáriusok igen konzisztensek a dallamvariáns megválasztásában is és a differentiák elrendezésében (úgy mint a fődifferentia kijelölésében) is, különös tekintettel a legutolsó differentiaként jelen lévő *tonus peregrinus*-ra (a továbbiakban: T.p.), amely a Hollandrinus-traktátusok jellemző *locus auxiliaris*-a.⁴⁶⁷ Ami a differentiák számát és pozícióját illeti, csak a TRAD. Holl. XII és a TRAD. Holl. XIX tonárius-összefoglalásaiban tapasztalható eltérés.⁴⁶⁸ Mindössze két tonáriusban nincs T.p.: a TRAD. Holl. XV főszövegében (lásd fent, 13. táblázat) és a wrocławwi tonáriusban (TON. Vratisl.).⁴⁶⁹ A TRAD. Holl. XV második tonáriusában viszont páratlan módon az utolsó, *c* differentia elé került a T. p.

Ha az antifónák kezdőhangjai szerinti elrendezést nézzük, egyértelműnek látszik, hogy a tonárius ezúttal is a mélyebb hangoktól indul, és halad a magasabb felé. Az alsó hexachordon belül azonban nincs lehetőség cizellálásra: a fődifferentia mellett a kezdőhangok változatossága és távolsága igen nagy (a C-től az *a*-ig). Ugyanakkor a szisztematikus elrendezés mutat rá igen jól a T.p. éles különállására. Antifónái nem illenek bele a kezdőhangok sorába, egyéb rendhagyó vonásairól nem is beszélve. A traktátus-tonáriusok némelyikében megkísérelték korrigálni a recitációs hang eltérését a 8. tónusétól. Nyilván emiatt jelenik meg transzponálva is a T.p. differentia a TRAD.

466. Vö. Bower, „Ferial Psalmody”, 244–247.

467. Lásd Bernhard; Witkowska-Zaremba, „Die Lehrtradition”, TIH I, 67–68.

468. TH XII-ben hiányzik a 8g2. TH XIX sorrendi cseréjét lásd a táblázatban.

469. A közös vonás nem véletlen: bizonyított mindkét kézirat sziléziai eredete. Vö. Bernhard és Witkowska, *Die Lehrtradition*, TIH I, 25, 122; E. Witkowska-Zaremba, „Tonarius Vratislaviensis (TON. Vratisl.)”, in TIH VI, 668. Benne van viszont a T.p. a Wrocławwi antifónale tonáriusában, ahonnan eközben hiányzik a 8a végződés (PL-WR R 503, f. 238r).

Holl. II-ben,⁴⁷⁰ illetve ugyanilyen módon a TRAD. Holl. III-ban az 5. tónusnál is tárgyalták *c* tubával.⁴⁷¹ Mindezen próbálkozások közül talán a *d*-ről kezdődő kvinttranszpozíció eredményezte a legmeggyőzőbb formát ugyanennek a kompendiumnak a végén.⁴⁷² Az ehhez illő incipit-kezdőhangra csak következtetni lehet: *G* vagy *a*.

A Hollandrinus-traktátusok tonáriusaiban egységesen egyetlen *c* differentia van használatban. Ez annak tükrében különös, hogy a magyarországi esztergomi úzus zsolozsmakódexeiben összesen háromfélét lehetett kimutatni az antifóna-összkiadás készítésekor.⁴⁷³ Evvel az énektradícióval összehasonlítva ráadásul még egy lényeges különbséget regisztrálhatunk: a közép-európai zeneelméleti hagyományban a 8c1 végződés pentaton-diaton párából csak a ferences antifonálékra jellemző második van jelen. (Egyelőre annyit lehet megállapítani, hogy az első az esztergomi karkönyveken kívül fellelhető az augsburgi katedrálisból fennmaradt énekeskönyvben is,⁴⁷⁴ de semmiképpen nem nevezhető Európa-szerte általánosnak.) A 8c2-ként jelzett differentia-alak (lásd az 58. kottapéldát) a TH V-ös függelékes, ferences úzus szerintinek vélt „Berlini tonárius”-ában olvasható.⁴⁷⁵

58. kottapélda:

The image displays three musical staves. The first staff, labeled '8c1', shows a scale starting on E with intervals of a whole step, a half step, a whole step, a half step, and a whole step. The second staff, labeled '8c1(diat.)', shows a diatonic scale starting on E with intervals of a whole step, a whole step, a half step, a whole step, and a whole step. The third staff, labeled '8c2', shows a scale starting on E with intervals of a whole step, a whole step, a half step, a whole step, and a whole step, which is identical to the first staff.

A táblázatban jelzettnél jóval árnyaltabb az antifónaincipit leírása a 8g2 és 8c differentiaíknál két, egymással rokon traktátusszövegben. Előbbinél az *E*-ről és *D*-ről emelkedés megkülönböztetése – „leniter surgentes” és „vehementer surgentes” tűnik föl.⁴⁷⁶ Utóbbinál a *c*-re visszatérés, a *c* hang megismétlésének kissé körülményes megfogalmazása:

470. TH II 4, 358; TIH II, 278.

471. „Et nota, quod secundum musicos tonus peregrinus hoc modo intonatur.” (TH III 13, 7-8; TIH II, 374.) – A tonárius kottája csak *b* módosítójellel értelmezhető a *peregrinus* differentia variánsaként.

472. TH III 16, 53; TIH II, 388. A kvinttranszpozíció szöveges kommentárban felbukkan Szydlovitánál: „... ille habet tenorem suum in ·G· gravi in cantu directo et in ·d· acuto transposito.” (Sz 13, 253; TIH VI, 538.)

473. Lásd MMAE, V/1, 122*

474. Pl. DK-Kk 3449 8° V, f. 154r.

475. TH V appendix III 107; TIH III, 197.

476. TH II 4, 350-351; TIH II, 276-277. Párhuzamos szöveghely: TH V 4, 491-492; TIH III, 163.

Continet enim antifonas in ·c·solfaut inchoantes et a ·c·solfaut non cadentes, sed surgentes per tonum in ·d·lasolre, et iterum ·c·solfaut reverberantes [...] (TRAD. Holl. II 4, 356)⁴⁷⁷

(Tartalmaz pedig c-ről kezdődő antifónákat, és pedig a c-ről nem lefelé hanyatlóakat, hanem emelkedőket a d-re, és azután a c-t újból visszhangzókat...)

Potest tamen [...] continere antifonas in ·c·solfaut per semitonium in ·b·fa·h·mi remissas et mox ·c·solfaut reverberantes [...] (TRAD. Holl. II 4, 357)⁴⁷⁸

(Tartalmazhat azonban olyan antifónákat, amelyek a c-ről visszahanyatlanak a h-ra, majd a c-t újból visszhangozzák...)

A T.p.-t különböző kommentárokkal vezették be a szövegek; az elnevezést újkeletűnek tartották („apud modernos tonus peregrinus appellatur”),⁴⁷⁹ megjegyzést tettek a differentiák általánosan elfogadott helyére („quarta differentia octavi toni”) és meglehetősen ritka használatára („peregrinus quia raro canitur vel denegatur per alios tonos”).⁴⁸⁰ A TRAD. Holl. VII tartátus írója előbb befejezte a 8. tónus tárgyalását a rezponzóriummal és introitussal, és csak azután tért át a *peregrinus*ra.⁴⁸¹ Végül ő is közölte azt a versikét a keletkezés legendájával, amely megtalálható a TRAD. Holl. II és V tonáriusaiban is.⁴⁸² A tónusdallamhoz fűzött antifónapéldákról a dolgozat III. részében lesz majd szó.

3. Incipittípusok és antifóna-példaanyag

A tonárius történeti differentia-fogalma tálcán kínálja a lehetőséget, hogy az egy-egy zoltárvégződés alá csoportosított incipittípusokat és dallamcsoportokat annak a mennyiségileg jól áttekinthető, reprezentatív példaanyagának a segítségével jellemezzük, amely a tonáriusnak elengedhetetlen alkotóeleme volt. Adott differentia meghatározott kezdőhangokat vesz maga mellé a tonáriusban, és alaposan körülírt incipitű antifónákat gyűjt egybe. A tonáriusoknak ez a szisztematizáló törekvése nem véletlenül hívta életre a 19. században az antifónák osztályozására tett legkorábbi kísérletet, Auguste Gevaert művét.⁴⁸³

477. TIH II, 277. Párhuzamos szöveghely: TH V 4, 497; TIH III, 164. – Másik megfogalmazása TH XVII-ben (393) a c kezdőhang ismétlésének: „[...] continet antiphonas in ·c· incipientes et aliquantum ibi manentes [...]” (TIH V, 238).

478. TIH II, 278. Párhuzamos szöveghely: TH V 4, 498; TIH III, *ibid.*

479. TH II 4, 358 (TIH II, 278.); TH V 4, 499 (TIH III, 165.)

480. TH XVI 3, 10, 1; TIH V, 138.

481. „Adicitur eciam huic 8o tono adhuc alia differentia, quam quidam tonum nominant peregrinum propter certam causam, que tangitur in hiis metris...” (TH VII 4, 296; TIH III, 298.)

482. TH II 4, 363-370 (TIH II, 279); TH V 4, 505-512 (TIH III, 166); TH VII 4, 297-303 (TIH III, 298.)

483. Gevaert, *La mélodie antique*.

Gevaert prümi Regino tonáriusára⁴⁸⁴ alapozva az antifónakészletet témákra, vagyis incipittel, rövid dallamvázsal jellemzett csoportokra osztotta fel. Szisztémájában feltűnően nagy szerep jutott a dallamkezdetek hasonlóságának. Elmélete kísérlet volt arra, hogy feltárja az antifónakészlet középkori kialakulásának és differenciálódásának folyamatát. A 20. század végén fölerősödött a középkorkutatás érdeklődése egyrészt a tonárius műfaja, másrészt egyszólamú liturgikus énekek zenei osztályozása iránt, ami alkalmat teremtett Gevaert nézeteihez fűzött reflexiókra is.⁴⁸⁵ Paul Merkley egyik tanulmányában azt a célt tűzte ki, hogy bizonyítsa a „tematikus elmélet” érvényességét a csak anifóna-incipitekkel operáló tonáriusokban.⁴⁸⁶ A szerző Gevaert antifóna-repertoárra irányuló elemzését nevezte „tematikus” elméletnek. Úgy vélte, a tonáriusok bizonyítékokat szolgáltatnak arra nézve, hogy a dallamcsaládokban való gondolkodás valóban hozzátartozott az antifónakészlet korai századokban lezajlott kiterjedéséhez és zenei-zeneelméleti jellegű osztályozásához.⁴⁸⁷

A leíró tonáriusokban az egy-egy differenciához tartozó kezdőhang-sorozat, vagy tipikus incipit már olyan jellegzetességeket hordoz, amely alkalmas lehet arra, hogy valamely antifóna-dallamtípus vagy -család helyett álljon. Ezt használta ki a középkori zeneelmélet-tanítás is a memorizálásra alkalmas tanversek összeállításakor, ahol egy-egy példa képviselt minden jellegzetes, említésre méltó incipittípust. A rövid tonáriusokból könnyedén kiválogatható, igazán szignifikáns antifónapéldák dallam- és szövegincipitjeinek segítségével a dolgozat alábbi fejezeteiben „átfogóan” fogom tudni szemléltetni bizonyos differenciák és antifónadallamok összekapcsolódását.

Egyívású dallamkezdetek rendezett megjelenése a tonáriusban valóban tanúskodhat történeti módon a típusokban vagy rögzített dallamelemekben való, régmúltbeli gondolkodásról a különféle szövegek azonos dallamra alkalmazásánál, vagyis az antifóna alaprepertoárjának születésénél és továbbadásánál. Az antifónakészlet tonárius módjára történt beosztása azonban nem feltétlenül, vagy csak igen korlátozottan tükrözi azokat az incipiteken (vagy: a kezdőhangokon) túlnyúló

484. A Regino-tonárius faksimile-reprodukciója: CS 2, 3–73.

485. Frere átvette Gevaert incipiteken alapuló „téma”-koncepcióját, de sokkal összefogottabban, csak néhány példán keresztül vitte véghez az egyes csoportok bemutatását. W. H. Frere, „Introduction to the Sarum Antiphonal”, in *Idem, Antiphonale Sarisburiense, A Reproduction in Facsimile of a Manuscript of the Thirteenth Century, with a Dissertation and Analytical Index, I* (London: Plainsong & Mediaeval Music Society, 1901; Repr. 1966), 64–76. – Dobszay L. antifóna-klasszifikációját itt csak a szükséges mértékben érintem. Igaz ugyan, hogy elődjének tekintette Gevaertot, de teljes mértékben elvetette az incipitek szerepét a dallamrendezésben. Lásd Dobszay L., „Introduction”, 26*–27*. Ugyanakkor nem említi, hogy mind Gevaert, mind Frere antifóna-osztályozása történeti tonáriusra épült.

486. P.Merkley, „Tonaries and Melodic Families of Antiphons,” *Journal of the Plainsong and Medieval Music Society* 11 (1989): 13–24.

487. Lásd továbbá a konklúziót: Merkley, *Modal Assignment*, 351.

„tematikus” összefüggéseket, toposzokat,⁴⁸⁸ amelyek a dallam és szöveg együttes „komponálásakor” szerepet játszhattak. Mindenféle tonárius nagy horderejű közlései közé számítanak viszont azok, amelyekben megcsillan a teoretikus vagy énekes szakember tudatossága ilyesféle, tételközi zenei kapcsolódásokról szólván. Az összetartozó incipitek teljességre törekvő elemzése mellett leginkább a dallamok, kezdőformulák szavakba öntött leírásából – vagyis a tonáriusok kommentárjaiból – nyerhetünk információkat a dallamcsoportok középkori beosztására vonatkozóan. Ezek az észrevételek, visszacsatolások nem annyira a repertoár fejlődéstörténetével, mint inkább recepciójával kapcsolatosak.

3. 1. Harmadik tónus: *A principalis differentia E* kezdőhangja

A 3. tónus fődifferentiájához a régi délnémet tonáriushagyomány az *E* kezdőhangot, a tónus finálisát kapcsolta hozzá mindenekelőtt. Az incipit leírásának, ha volt ilyen, a tónus legtipikusabb kezdőformulájára kellett vonatkoznia, amely meglehetősen stabilan van jelen a tónus antifónáiban: a dallam *E*-ről egy hangnyi ereszkedés után felrugaszkozik a *G*-re (majd onnan a *c*-re), de csekély eltérések az indításkor (hangismétlés, a *D*-re lépés késleltetése) elképzelhetők. Az idők folyamán az incipit leírásának módjai viszont a dallamanyag egysége ellenére különbözők lehettek. Az incipit tipikus lefolyásának áttekintését érzékeltetik a kvartugrással és a dallam fő irányainak hangsúlyozásával operáló jellemzések. Ezt a többé-kevésbé rögzült skémát figyelmen kívül hagyják, és attól függetlenül valóban csak az incipit néhány hangjára koncentrálnak azok a leírások, amelyek aprólékosan mutatják be a neumákat és az éneklésmódot, természetesen a dallam irányával együtt. Az Altzelle-i tonáriusban (TON. Aug.) közvetlenül egymás mellett mindkettőre lehet példát találni. A két leírásban a késleltetés nélküli és a késleltetett kezdőformulát is felismerhető.

[...] huic *Saeculorum amen* antiphone uniformi eidentia tono a finali per neumam quam flexam cantores dicunt remisso, diatesseron tonum semiditonum intendunt, ut antiphona *Beatus vir qui in lege*, vel a finali in quibusdam semitonio per neumam que gutturalis innodans [...] dicitur, [...] sic formata distropha tantum vocant intenso [...] (TON. Aug.)⁴⁸⁹

(Ennek a *Saeculorum amen*-nek az antifónái, miután egyformán a tónus finálisáról neumával vagy inkább lehajlással a kántor énekében visszahanyatlanak, kvart-, egészlépés- és kisterclépéssel kifeszülnek, mint a *Beatus vir qui in lege* antifóna, vagy a

488. Vö. Dobszay, „Introduction”, 23*-24*.

489. Sowa, *Quellen zur Transformation der Antiphonen*, 109.

finálisról valamiképpen egy olyan neumával, amely torokból szorítva képzett félhangzónak mondatik ..., [egyébiránt pedig] így képzett *distropha*...)

Nem lát előre különösebben hosszabb dallamívrre a Spechtshart-tonárius kommentálójában sem:

[...] quae in ipsa finali clave videlicet ·E·la mi incipiunt, sive ascendant ab ea semitonio aut semiditono, sive descendant ab ea tono [...] ⁴⁹⁰

(... melyek a finális hangján, vagyis az *E*-n kezdődnek, és vagy emelkednek onnan félhanggal vagy kisterccel, vagy ereszkednek arról a hangról...)

A Hollandrinus-hagyomány egyes tonáriusaiban ugyanezeknek az incipiteknek meglepően plasztikus leírásával lehet találkozni. Előbb az általános, majd a sokkal részletezőbb következnek:

[...] incipientes in ·E· gravi et per tonum cadentes et tunc per diatesseron et tonum et semiditonum seriatim ascendentes. (TRAD. Holl. XXIII 2, 7, 8) ⁴⁹¹

(*E* hangon kezdődők, és egészhangot esők, és azután kvarttal és egészhanggal és kisterccel szép sorjában fellépdelők.)

Inveniantur eciam antiphone in eodem tono ab ·E· gravi per semitonium ascendentes et semiditonum descendentes et tunc per supradictum modum, id est per diatesseron et tonum et semiditonum consurgentes, eciam si unisonus intercidat, nisi mordens occurat. Tunc sine descensu per semiditonum modo priori consurgitur, aliquando per semiditonum disiunctum descendit et modo priori consurgit in ·E· gravi vel eciam in ·F· gravi inchoando, et aliquando per semiditonum descendendo et per diatesseron ascendendo et iterum per semiditonum descendendo et modo priori tunc consurgendo [...] (TRAD. Holl. XXIII 2, 7, 9–10) ⁴⁹²

(Ugyanebben a tónusban fellelhetők olyan antifónák, amelyek az *E*-ről félhangot föllépnek, és kistercet lelépnek, és azután a fent elmondott módon, vagyis kvartot, egészlépést, kisterclépést fölemelkednek, még akkor is, ha hangismétlés jön közbe, hacsak nem tűnik fel *mordens*. Akkor leereszkedés nélkül kistercet fölgrrik az első módon félhangnyit, máskor meg kistercet szétválasztva ereszkedik és az előbbi módon felemelkedik *E*-re vagy *F*-re, valamikor [pedig] kisterccel ereszkedik és kvarttal emelkedik és újra terccel ereszkedik és az előbbi módon azután felugrik...)

490. Beck, *Flores Musicae*, 134.

491. TIH VI, 79.

492. TIH VI, 80.

Az alább következő leírás azért szokatlan, mert az incipitet nagy vonalakban tekinti át, az *E* és *c* közt kifeszülő első sorra, a fellendülő dallammozdulatra helyezi a hangsúlyt, és nem említi a kezdet kezdetén lévő visszafordulást (holott az éppen jelen van az általa említett példában is):

[...] cantus debet incipi in ·E·lami gradatim ascendens ad ·c·solfaut, ut *O gloriosum lumen*
[...] (TRAD. Holl. XXIV 17, 90)⁴⁹³

(Az éneknek *E*-n illik kezdődnie, fokként fölemelkedve a *c*-ig, mint az *O gloriosum lumen*-ben.)

A 3. tónus fődifferentiája alatt összegyűjtött antifónák csoportja igen stabilnak mondható nemcsak az első dallamsor szinte változatlan megléte miatt, hanem az idők során a differentia-kijelölések szempontjából is.⁴⁹⁴ A tonáriusok – mint az incipit-jellemzésekből látszott – itt komolyan vették a dallamváz azonosságát a tonáriusbeli besoroláskor, miközben a szorosán vett incipitek akár változhattak is. Persze csak szigorú határokon belül: mindezeket az antifónákat (a *G* végű differentia mellett) kivétel nélkül az *E* kezdőhang fémjelezte. A dallamcsalád *G*-ről kezdődő tagjait már a további, *a* végű differentiakhoz csoportosították, leválasztották tehát azokat a darabokat, amelyeknek kezdetén az ambitusban megrövidült – mert az *E*-t érintő alsó kanyar nélküli – dallammotívum (*G-a-c*) dominál. Az *E*-moduszra jellemző tipikus dallamfordulatoknak a tonáriusban valóságosan aligha következhetett volna be dallamcsaládokká való összekapcsolódása; az éles határvonalat az eltérő differentiak hozzárendelése miatt nem lehetett átlépni.⁴⁹⁵

Adott dallamváz ilyen erősen rögzült jelenléte, ahogyan a bevezetőben is utaltam rá, felveti a „típus” vagy „kvázi típus” fogalmát,⁴⁹⁶ és a kutatástörténetből jól ismert, a tonáriusokból leszűrt „témákra” emlékezteti a kutatót. A 3. tónus fődifferentiájához tartozó incipittípus Gevaert 35-ös témája (*Beatus vir qui in lege*).⁴⁹⁷ Frere a Sarum tonárius 3. tónusú első zsoltárvégződéséhez hozzárendelt nagyjából harminc antifónát foglalta össze egyetlen dallammodell alatt (*Dum complerentur*), hangsúlyozva, hogy a modellnek megfelelő darabok meglehetősen széleskörűen variálódhatnak, csupán

493. TIH VI, 212.

494. Merkley, *Modal Assignment*, 253–254.

495. Korábban jeleztem (lásd a 112. oldalon), hogy a TH III kuszának mondható második differentia-felsorolásában a fődifferentia mellé kivételesen *G* incipites antifónát (*Quoniam in aeternum*) helyeztek. Ez valószínűleg hibának minősül. TH III 11, 29-30; TIH II, 366.

496. Dobszay, „Introduction”, 22*–25*; Idem, *Corpus Antiphonarum*, 161–162.

497. Gevaert, *La mélopée antique*, 350–352.

incipitük azonos.⁴⁹⁸ Gevaert és Frere az említett, tonáriusbeli kategorizálással éltek: nincs megengedve e dallamcsoportnál az *E* hangtól eltérő dallamkezdet. A tonáriusok osztályozása a 3. tónusban e merev elválasztóvonal ellenére lehetővé teszi a dallamok valós tartalmi egységének és a dallamváz különböző szövegekhez igazításának megfigyelését. A tónusnak ebben a differentia-, illetve dallamcsoportjában ugyanis fokozottabban megfigyelhető az incipiten túlmutató egyezés a dallamszerkezetben, valamint a kötött dallamelemek ehhez szorosan kapcsolódó variálódása az alkalmazott szöveg követelményei szerint. Másképpen fogalmazva: a szóban forgó differentia, illetve kezdőhang példasora semmiképpen nem önkényes válogatása, nagy szórást felmutató összeállítás különböző, *E* hangról kezdődő incipiteknek, hanem olyan antifónatételek összessége, amelyek között könnyű feladat rendszert teremteni. Merkley, aki a „téma” fogalmát elődei nyomán tonáriuselemzéseiben alkalmazta, látenszen, alig kimondva minden bizonnyal ugyanezt igyekezett megragadni, amikor a szóban forgó antifónacsoportnál „közös témát” és stabilitást említett.⁴⁹⁹ Dobszay rendszerezéséből kiderül, hogy ettől a tonáriusok felvetette szkémától teljesen független az antifóna „nagyformája”, sorainak száma, terjedelme, összeállítása. Igaz, a 3. tónusra mindenképpen ráillik, hogy „a tónusba tartozó dallamok [...] egyetlen típusnak rövidebb, csak szerényen kibővített formaváltozatai.”⁵⁰⁰

Összegezve következzenek a 3. tónus *G* végződésének *E*-ről kezdődő antifónapéldái, először is azok, amelyek az elméletírásokhoz kapcsolt rövid tonáriusokban megjelennek a középkor folyamán. (Lásd a 21. táblázatot). Egyfelől a megnevezett antifónák elhelyezkedését ellenőrizni lehet a klasszikus teljes tonáriusokban, másfelől az alább következő elemzések célja természetesen a késői tonáriusok példaanyagának bemutatása. Így történeti folyamatában rajzolódik ki az elméleti tonáriusok antifónakészlete; a nyert képből pedig nemcsak a válogatás és hagyományozás mikéntjére vonatkozóan lehet következtetéseket levonni. A dallamok variálódási lehetőségei megmutathatják, vajon a létező énekgyakorlat befolyásolta-e a teoretikus besorolást; vagy fordítva: a teoretikus repertoár jellegzetességeiből esetleg az énekgyakorlat bizonyos finomabb eltéréseire lehet következtetni.

498. Frere, „Introduction to the Sarum Antiphonal”, 69.

499. Merkley, *Modal Assignment*, 253–254.

500. Dobszay, „Introduction”; Idem, *Corpus Antiphonarum*, 169–170. (az idézet helye: 170.)

21. táblázat: A 3. tónus fődifferentiájának E-ről kezdődő antifónái a régebbi traktátus-tonáriusokban.

antifóna / tonárius	COTTO ton. ⁵⁰¹	Königshofen	Spechtsh.	TON. Vat.	KÖLN 215	IOH. OLOM.
Pudore bono	+					
Qui de terra est	+			+	+ ⁵⁰²	
Haec est quae nescivit	+		+	+		
Favus distillans	+	+	+	+		+
Si quis per me	+					
Adonai Domine			+			
Statuit illi			+			
O gloriosum		+				+
Calicem salutaris						+

A táblázatba foglalt antifónák sorát első lépésben Frutolfus verses tonáriusának⁵⁰³ és a Lit. 23-as bambergi kézirat tonáriusának további két-két példájával (*Gloria laudis resonet, O crux gloriosa, Beatus vir, Cuius prostibulum*) egészítettem ki. Az amúgy igen összefogott, rövid bambergi tonáriusban differentiánként több antifónaincipitet is lejegyeztek vonal nélküli neumákkal. A kézirat három választott antifónája mintaszerűen illusztrál háromféle incipitet: az E-ről fokenként emelkedést szillabikusan, illetve összekötve, valamint a tipikus D-re süllyedő, azután föllendülő kezdést.

Föltűnő, hogy a régi teljes tonáriusok (metzi, Regino, Berno) egyik, az előbbiekhöz hasonlóan alapvető példája, a *Caecilia famula tua*⁵⁰⁴ a későbbi tonárius-kompendiumokból teljesen hiányzik. Sejthető, és konkrét példákon keresztül nyilvánvaló jelenség, hogy bizonyos antifónák, mint régiesek, kimennek a divatból, és az újabb tonáriusokban más példák válnak igen általánossá. Ha hosszú antifónalistákat tartalmazó, teljes tonáriusokhoz viszonyítjuk ezt a változást, akkor azt mondhatjuk, hogy nem annyira újabb antifónapéldák előtérbe kerüléséről van szó, mint inkább a rendelkezésre álló, a zsolozsmában használatos bőséges készletből más darabok preferálásáról, mint azelőtt. Ilyenek például a korai tonáriusokban is meglévő *Quando nata est, Quando natus est* antifónák, melyek a késő középkori példasor nélkülözhetetlen darabjai.⁵⁰⁵

501. COTTO ton.: a tonárius különböző kézírataiban a példák nem egészen egyeznek meg. Ez kiderül a kiadás jegyzeteiből, lásd Smits van Waesberghe, ed., *Iohannis Affligemensis*, 172.

502. Lásd fent a 353. jegyzetnél.

503. Lásd Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 76–77. (átírás és faksimile)

504. Merkley, *Modal Assignment*, 253, 255. A későbbi rövid tonáriusok közül csak szerzetesrendi (ciszterci) forrásban fordul elő (V787), lásd Merkley, *ibid.*, 370.

505. Merkley, *ibid.*, 253.

Az antifónapéldák alább következő elemzéséhez érdemes előrebocsátani, hogy a példaanyagban szereplő, egyazon *E* hangról kezdődő, tipikus dallamincipitek közti árnyalatnyi különbségeket mindössze a különböző szótagszám-eloszlás okozza (lásd az 59. kottapéldát; ezekre alább már többnyire nem térünk ki): a *Pudore* három szótag alatt ér föl *E*-ről a *c*-re, a *Qui de terra* négy szótag alatt. A szótagszám-szaporodás az *E* hang megduplázását eredményezi, a két *E*-ből viszont az első fölcúsíthat *F*-re, ami megfelel a késői közép-európai tonáriusokban szokásos kezdőhang-váltásnak. A háromszótagos *Pudore* modelljének megfelelően alakul természetesen a *Statuit*, *Beatus*, *Calicem* antifónák incipitje. A *Favus* kétszótagos szóval kezdődik, így csak az antifóna második szava, a háromszótagos „distillans” megy föl a *c*-re. A *Si quis per me* antifóna incipitjében az egyszótagos szavak miatt hiányzik az *ac* hajlítás, a tipikus dallamalak átváltozott szillabikusan fölfelé lépdelővé. Még az *O gloriosum* tétel kezdete is a tipikus *E* incipitnek felel meg; öt szótag alatt jut el a *c*-ig, a „föls” szótagok a *D* hangot megelőzően kerülnek elosztásra.

A vizsgálódások, amelyek eredményét először táblázatban foglalom össze (22. táblázat), az incipitek forrásbázisának bemutatása mellett a következőkre irányultak, (1.) melyek az incipitükben variabilitást felmutató antifónapéldák, különös tekintettel természetesen az *F* kezdőhangra. (2.) Vajon mely földrajzi vagy intézményi körhöz köthetők az incipitvariánsok, illetve (3.) ezek a létező incipitvariánsok hogyan befolyásolták az elméleti tonárius összeállítását? Az antifónák megléte a korai tonáriusokban jelen esetben annyit jelent számunkra, hogy bekerültek a differentia-kijelöléseket összehasonlító alapvető munkákba,⁵⁰⁶ és így könnyen tájékozódhatunk esetleges eltérő differentia-kijelöléseikről. Járulékos szempontként vettem föl az adatsorba az antifónák liturgikus helyének megjelölését, mint a tonárius-traktátusok és rövid tonáriusok példaválogatásáról szolgáló alapvető információt, amelyet a tonáriusok időbeliségében is érdemes vizsgálat tárgyává tenni. A táblázat utolsó oszlopában jeleztem, hogy az adott antifóna mely zsoltárdifferentiával fordulhat elő a traktátus-tonáriusokban és az antifonálékban.

506. Rausch, *Die Musiktraktate*, 159–187. („Tonare im Vergleich”); Merkley, *Modal Assignment*.

22. táblázat: A fődifferencia antifónái 3. tónusban. Adatok, forráshelyzet, variabilitás.

Incipit	Lit.hely	CANTUS ID	MMMA V	Korai tonárius	Késői traktátus	F kezdőhang?	Differencia
Pudore bono	Nicolai	4408	3044	Frut.	TH XXIII	-	princ. (F)
Qui de terra est	Oct. Nat.	4464	3089	ált.	TH II, V, VII, XVII, XIX, XX, XXIII, XXIV, LZ	+	cap./princ. (G, F)
Haec est quae nescivit	Purif./Ass./Nat. BMV	3001	3049	ált.	TH III, XXIII, XXIV	+	princ. (G), E
Favus distillans	Ass./Nat. BMV	2855	3056	Berno ⁵⁰⁷	TH II, V, IX, XVI, XVII, XIX, XX, XXIV, LZ	-	princ., prima (G, F)
Si quis per me	Comm. 1m.	4911	3029	Berno, Frut., Alzelle	-	-	G, F, E
Adonay Domine	Hist. De Judith	1286	8375	Frut., Alzelle, Bamb Lit. 23	TH XVI, XXIV	-	princ. (G, F)
Statuit illi	Comm. Cf.	5021	3013	ált.	-	-	princ.
O gloriosum lumen	Conv. Pauli	4030	3117	Berno	TH II, III, V, XI, XXI, XXIII, XXIV, LZ, Sz	+	princ., prima (G, F)
Calicem salutaris ... sacrificabo	Corp. Christi	200722	3047	-	TON. Vratisl.	-	cap. (F)
Gloria laudis resonet	Trin	2947	3107	Frut./verses	TH XIX, XXIII	+	princ. (E, F)
O crux gloriosa	Inv. / Exalt. Crucis	4018	3116	Berno, Frut./verses	-	-	G, E
Beatus vir qui in lege	Comm. 1cf.	1674	3038	ált., Bamb Lit. 23	-	-	E, F
Cuius prostibulum	Afra	1967	-	Bamb Lit. 23	-	-	F

507. A-Wn Cod. 1836. Lásd Rausch, *Die Musiktraktate*, 232; Merkley, *Modal Assignment*, 254.

59. kottapélda

Pu - do - re bo - no
Qui de ter - ra est
Fa - vus di - stil - lans
Si quis per me
O glo - ri - o - sum

Kulcsfontosságú a tonáriusba történt beosztás szempontjából a kezdőhang *F*-re módosulása, amely megváltoztatja a kodifikáltan a fődifferentiához tartozó *E* kezdést. A tonáriusok ezt többnyire megjegyzés nélkül hagyták, vagyis magától értődően rendeltek hozzá az *E* mellett *F* kezdőhangot a *G* fődifferentiához, illetve általában nem tettek utalást arra, hogy bizonyos antifónák nemcsak *E*-ről, de *F*-ről is kezdődhetnek. Kivételként idézhetjük a LAD. ZALK. tonáriusát, ahol a kétféle incipit kétféle differentia alatt külön-külön csoportba kerül (60. kottapélda):

Et hoc est verum, si hec antiphona *O gloriosum* inchoaret in ·E·lami. Si vero inchoatur in ·F·faut, ut in quibusdam ecclesiis, ut supra incepta est, tunc erit sub *euouae* capitali. (LAD. ZALK. 4, 187–188)⁵⁰⁸

(És ez akkor igaz, ha ez az *O gloriosum* antifóna *E*-n kezdődik. Ha pedig *F*-en kezdődik, mint egyes egyházakban, ahogy fönt elkezdve volt, akkor a fődifferentia alá tartozik.)

60. kottapélda

Lad. Zalk (1)

O glo - ri - o - sum

Lad. Zalk (2)

O glo - ri - o - sum

508. TIH VI, 382.

Az előző fejezetben már érintettem ezeket a 3. tónussal kapcsolatos kérdéseket; azt, hogy a kétféle incipit szétválasztása az *F* végződés megjelenésével vált lehetővé; illetve, hogy az *F* kezdőhang értelmezhetően létező alternatívaként merült föl a mindenkori fődifferentia mellett. Most a közép-európai traktátus-tonáriusokban megjelenő példaanyagon keresztül szeretném megkísérteni az incipitek megjelenési formáinak bemutatását.

Elsőként a stabil *E* kezdeteket lehet csokorba szedni. (61. kottapélda) A *Pudore bono* antifóna *E* incipitje sem a CANTUS index révén átnézett kódexekben, sem a magyarországi források között (MMMA, V) nem mutat variálódást. Hozzá hasonlóan a *Statuit illi* tipikus *E* kezdőformulája is változatlanul mutatkozik a zsolozsmakódexekben. A *Favus distillans* incipitjében csekély módosulás figyelhető meg: az első szótagon a *clivis* valaha *liqueszcenssel* végződhetett; az első hangcsoport variánslehetősége pedig lengyel egyházmegyes kódexekben a *torculus* (*E-F-D*).⁵⁰⁹ A wrocławai tonárius példája, a *Calicem salutaris ... sacrificabo* nem keverendő össze az azonos szövegű 2. tónusú antifónával (Qu H6 f6), amely egyébként a korai tonáriusokba egységesen felvételt nyert.⁵¹⁰ A 3. tónusú *E* incipit többi rokonához hasonlóan igen egységesnek látszik Európa-szerte.⁵¹¹ A *Beatus vir qui in lege* incipitje szintén változatlan valamennyi, a CANTUS index segítségével átnézett forrásban, és ugyanez vonatkozik a *Cuius prostibulum* dallamára is, amelynek első szótagjára háromhangos hajlítás, *scandicus* (*E-F-G*) esik. Az *O crux gloriosa* *E*-ről kezdődő, különleges, melizmatikus antifóna, a „típusos” kezdőformula szabad átköltésével. (62. kottapélda) Nem gyökerezett meg tonáriuspéldaként, ellenben mint a hangok módosításáról, a hangrendszerbe nem illő hangokról szóló *coniuncta*-tanítás egyik szemléltetése, szerepel a késői zeneelméleti traktátusokban.⁵¹² Összegezve elmondható, hogy az úzusoknak és a hozzájuk tartozó kódexeknek azon körében, amelyben az *E* differentia (vagy a *G* alá nyúló *liquescens* végzések) évszázadokon át bevettek és használatban voltak, a stabil *E* incipitű antifónák emezekkel a végzésekkel kapcsolódtak össze.

509. PL-PŁsem ms. 7 (olim 36), f. 101v.

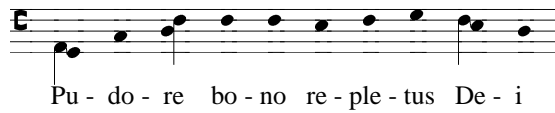
510. Rausch, *Die Musiktraktate*, 163; Merkley, *Modal Assignment*, 246.

511. Augsburg (katedrális és St. Ulrich és Afra OSB), NL-Uu 406, CH-E 611 OSB, illetve ferences antifonálék (de nem a MMMA, V-ben).

512. Vö. Czagány; Hiley; Kubienec, „The *coniunctae* in Medieval Sources of Liturgical Chant”, in *TIH* VII, 151.

61. kottapélda

DK-Kk 3449 8o, XIV



Pu - do - re bo - no re - ple - tus De - i

DK-Kk 3449 8o, XVII




Sta - tu - it il - li te - sta - mentum semp - i - ter - num

D-KA Aug. LX



Fa - vus di - stil - lans la - bi - a tu - a

DK-Kk 3449 8o, VII



Ca - li - cem sa - lu - ta - ris ac - ci - pi - am

DK-Kk 3449 8o, XVII



Be - a - tus vir qui in le - ge Do - mi - ni me - di - ta - tur

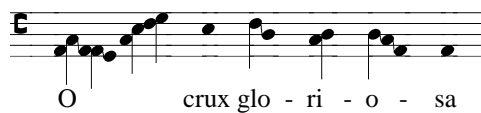
D-Mbs Clm 4305



Cu - ius pro - sti - bu - lum

62. kottapélda

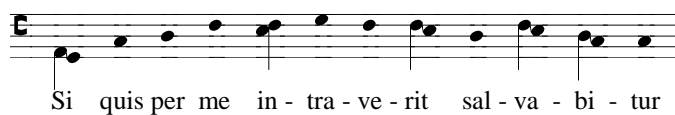
DK-Kk 3449 8o, VI



O crux glo - ri - o - sa

63. kottapélda

DK-Kk 3449 8o, XVII

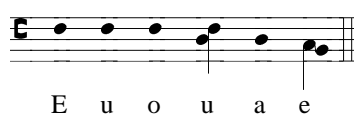


Si quis per me in - tra - ve - rit sal - va - bi - tur

SK-Sk Mss. 2



Si quis per me in - tra - ve - rit sal - va - bi - tur... di - cit Do - mi - nus.



E u o u a e

A 3. tónus példasorában tónusváltó antifónák is felbukkannak. A Regino tonáriusából hiányzó példa, a *Si quis per me* esetében a korai forrásokban még semmi nem utalt a későbbi transzpozícióra és tónuscserére.⁵¹³ A CANTUS ugyan 8. tónust jelez (ez valószínűleg egy másik dallam), ám a tónus leggyakoribb módosulása az 1. tónust célozza meg a dallam szekunddal lejjebb írásával. A példa talán amiatt nem került már bele a Hollandrinus-traktátusokba, mert ez a modális ingadozás a késő középkori vonalrendszeres zsolozsmáskönyvek írásával párhuzamosan tudatosult. 15. századi közép-európai források eközben izgalmas képet rajzolnak a dallam variánsairól (63. kottapélda); például a szepesi antifonáléban *D*-re transzponálva, *bé* előjegyzéssel, de *E* finálissal szerepel, és differentiája 3f.⁵¹⁴ Az *Adonay (Domine)*, többek között Spechtshart és Bamberg Lit. 23 példája, szintén tónusváltó antifóna. A Hollandrinus-hagyomány traktátus-tonáriusaiban 3. tónusú példaként a lépésenként emelkedő (*E-F-G*) incipitet illusztrálja (64. kottapélda). Az antifóna második szava, a „Domine” hozza az incipit tipikus fordulatát, a négyszótagnyi „Adonai” pedig előtétként viselkedik. A Sankt Gallen-i tonáriusbetű a tárgyalt 3. tónusú fődifferentiára utal, miközben az első hang fölötti *e(qualiter)* jelzés az *E* megismétlését írta elő az incipitben.⁵¹⁵ Ennek megfelelője némely késői énekeskönyvből is kiolvasható. Ugyanakkor már a korai délnémet tonáriushagyomány alapján is kimutatható volt az ingadozás az antifóna tónushoz sorolásában (1., 3., 8. tónus).⁵¹⁶ A dallamcserét megerősítik a zsolozsmakódexek adatai szerte Európából. A *D*- és *E*-tónusú alakok között feltételezhetően valaha végbement transzformációt Lipphardt elemezte.⁵¹⁷ Míg a középkor folyamán a nyugati rész forrásai egy 8. tónusú dallamot részesítettek előnyben (így velük a ferences hagyomány is), addig Közép-Kelet-Európa nagy részén a 3. tónusú dallamváltozat volt a jellemző.⁵¹⁸ Az *Adonai* antifóna tehát a Hollandrinus-tonáriusokban a közép-európai lokális zenei hagyományoknak megfelelő alakjában jelenik meg.⁵¹⁹

513. Lásd Rausch, *Die Musiktraktate*, 182; Merkley, *Modal Assignment*, 253.

514. SK-Sk, f. 250r.

515. CH-SG 388, p. 405.

516. Rausch, *ibid.*, 160.


517. Lipphardt, *Der karolingische Tonar*, 263–264.

518. Lásd Dobszay, *Corpus antiphonarum*, 203. – Lásd továbbá a CANTUS Index kimutatását. A Dobszay felsorolásában (931. lj.) szereplő úzusokon kívül még a következőket említhetjük, mint a 3. tónusú dallam előfordulási helyeit: Sankt Lambrecht és Einsiedeln (OSB), Voralpe (ágostonos kanonok), Augsburg székesegyház; Krakkó, Kranj, münsteri Alopecius-nyomatvány (egyházmegyés kódexek).

519. Vö. Czagány és Papp, „Index cantuum”, 525; *Idem*, „Késő középkori zeneelmélet és a gregorián hagyomány”, 15, 18.

64. kottapélda

DK-Kk 3449 8o, VIII



A - do - na - i Do - mi - ne De - us ma - gne et mi - ra - bi - lis


PL-PLsem ms. 11 (35)



A - do - na - i Do - mi - ne De - us ma - gne et mi - ra - bi - lis


65. kottapélda

DK-Kk 3449 8o, II



Qui de ter - ra est de ter - ra lo - qui - tur


PL-WRu R 503



Qui de ter - ra est de ter - ra lo - qui - tur


66. kottapélda

D-KA Aug. LX



Haec est quae ne - sci - vit thronum in de - li - cto

MMMA, V, Nr. 3049



Haec est quae ne - sci - vit thronum in de - li - cto

PL-WRu R 503



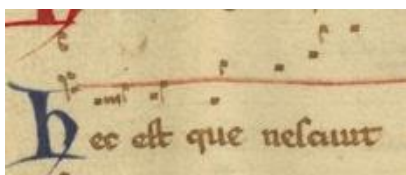
Haec est quae ne - sci - vit thronum in de - li - cto

Az alább következő antifónák a fődifferentia ingadozó kezdőhangú harmadik tónusú példái közé tartoznak. A *Qui de terra est* antifónadallam általános európai alakja *E* incipites lehetett, ezzel szemben az esztergomi dallamváltozat *F* kezdőhangot mutat fel, és ugyanez figyelhető meg a lengyel egyházmegyék 14. századi kódexeiben (Kielce, Wrocław, Plock),⁵²⁰ valamint a prágai katedrális mértékadó, 14. századi antifonáléjában is (65. kottapélda).⁵²¹ (A *G* fődifferentia *liquescens*re végződő variánsai ürügyén korábban részletesen vizsgáltam ennek az antifónának a kezdőhangját és

520. PL-Kk 1, 23v; PL-WRu R 503, 28v. Az idézett forrásokhoz lásd nemcsak a CANTUS Indexet, hanem a *Cantus Planus in Polonia* internetes oldalt is. <http://cantus.edu.pl/>

521. Arnustus-antifónale, I. kötet (CZ-Pak P VI/1), 211r.

zsoltárvégződését.) A *Haec est quae nescivit* karakterisztikus incipitje nem véletlenül szerepelt a tonáriusok példasorában.⁵²² A kezdőmotívum hangsúlyozza a félhanglépést, és az ismétlés révén elodázza a folytatást.⁵²³ Míg a CANTUS segítségével ellenőrizhető forrásokban szerte Európában ugyanúgy két *pes*-szel kezdődik (*EF-EF*), mint általában a traktátus-tonáriusokban – ez alól kivételt képez a TH III⁵²⁴ –, addig *F* kezdőhang felé hajlik a dallam bizonyos úzusokban: például a magyarországi⁵²⁵ és a lengyel egyházmegyék⁵²⁶ énekeskönyveiben (66. kottapélda). A dallamváltozat akár a pentatonizáló hallásmód hatásának is betudható. Úgy látszik azonban, hogy a félhanglépéses *pes* elidegeníthetetlen része volt az amúgy alig változó kezdőformulának, vagyis a kezdőhang áttolódása ellenére sem tudott kikopni, és megmaradt – ha nem is rögtön az első szótagon – az incipit folytatásában. Ilyen, „dupla *F*-es” variánsokkal – *pes*, vagy *porrectus* a 2. és 3. szótagon – több délnémet antifonáléban is találkozhatunk.⁵²⁷ Sőt, ugyanezre, az *F*-re felcsúszás „szokására” utalhat még a *quilisma* is, amely a nyugati frank rítusterületen bukkan fel az ének kottájában (lásd a 9. képet), bár ott *a differentia* tartozik hozzá.⁵²⁸



9. kép: Antiphonale Massiliense (F-Pn lat. 1090), f. 276v.

A *Haec est quae nescivit*-hez hasonlóan „érzékeny”, az *E*-t körbejáró, félhanglépést kiemelő incipit az *O gloriosum lumen* antifonáé. (67. kottapélda; lásd a 60. kottapéldát is.) Legáltalánosabb európai alakja a Königshofen-tonárius kottájával egybehangzó; a szillabikus kezdés mellett az *E* és *F* valamilyen irányú összekötése is megfigyelhető.⁵²⁹ LAD. ZALK. tonáriusában alternatívaként szerepel *F* kezdőhangról is, együtt két másik tipikus *F* incipittel (*Qui de terra, Quando nata*). A *Gloria laudis resonet* példa a régi

522. Lásd Rausch, *Die Musiktraktate*, 171; Merkle, *Modal Assignment*, 253.

523. „... per semitonium repetitum ascendens...” (COTTO ton. XXV, 2) Smits van Waesberghe, ed., *Iohannis Affligemensis*, 172.

524. TH III 11, 2; TIH II, 363.

525. Lásd MMMA V, Nr. 3049.

526. Lásd PL-WRu, R 503, f. 141r.


527. Függetlenül attól, vonalrendszerre vannak-e írva vagy anélkül. Pl. DK-Kk 3449 8^o, II. kötet (Augsburg, székesegyház); D-KNd 215 (kölni egyházmegye); A-KN 1010, 1011, 1015 (Klosterneuburg, ágostonos kanonokok); A-Gu 30 (Sankt Lambrecht, OSB).

528. Ellenben differentiája: 3a2!

529. Hajlítással zsolozsmakódexekben: CH-E 611, 183r; SK-Brsa SNA 17, 71v. Hajlítással a traktátus-tonáriusokban: IOH. Palma (Seay, ed., *Johannes Olomons*, 51.); TH III 11, 1 (TIH II, 363.); TH XI 7, 69 (TIH IV, 214.); TH XXIII 2, 7, 10 (TIH VI, 80.); LAD. ZALK. 4, 188 (TIH VI, 382.); SZYDLOV. 13, 115 (TIH VI, 520.)

tonáriusokból a 15. századi tankönyvekbe is átöröklődött, még hozzá úgy, hogy tipikus *E* incipitje (háromszótagos szó az élen) az énekeskönyvekben látszólag erősen rögzült. (68. kottapélda) Az elméleti tonáriusok szerint azonban ez a dallamkezdet is kétarcú: a TH XIX-es traktátus *F* kezdetű 3. tónusú példaként hozza csak szöveggel,⁵³⁰ ANON. Claudifor. és Keinspeck egyedi *F* incipittel, *E*-re végződő, „másodlagos” fődifferentia után. (Ezekkel az adatokkal fent, a *G liquescens* zsoltvégződéseknél foglalkoztam.⁵³¹)


67. kottapélda



O glo - ri - o - sum lu - men o - mni - um

68. kottapélda

A-VOR 287



Glo - ri - a lau - dis re - so - net in o - re o - mni - um

ANON. Claudifor.



Glo - ri - a lau - dis

Vajon tudunk-e elégséges magyarázatot adni arra, miért cserélgették a traktátusírók az *E* és *F* kezdőhangot? Calvin M. Bower szerint a 3. tónus elméletében és gyakorlatában rendszerint instabil *E-F* (*h-c*) félhanglépések miatt, amelyekből logikusan következtek az imént bemutatott „bolygó” incipitek.⁵³² Magam inkább a pentaton dialektus szerinti variáns-elágazást és dallamalakítást látok az *F* preferálásában. A traktátus-tonáriusokban közölt *F* vagy *E* incipitről ugyanakkor úgy vélem, nem képezhetette pusztán teoretikus megfontolás tárgyát. Az éneket a zeneelméleti kompendiumok szerzői vagy másolói feltételezhetően a saját rítusterületüknek megfelelő változatban adták vissza; ezt igazolhatják az *F* kezdetű antifónavariánsok föllelhető párhuzamai a különböző közép-kelet-európai antifonálékban. Végző soron egyedül ez adhat magyarázatot arra, miért ingadozik a típusos *E* incipit kétféle kezdőhang között számos Hollandrinus-tonáriusban.⁵³³

530. TH XIX 422; TIH V, 337.

531. Lásd fent a 325-328. jegyzetet.

532. C. M. Bower, „Ferial Psalmody”, 223.

533. Lásd C. M. Bower statisztikáját ugyanott a *Qui de terra est* antifóna előfordulásairól, illetve táblázatait a *G* és *F* differentiákhoz tartozó antifónapéldákról. (*Ibid.*, 223–225.) Fönt már szót ejtettem arról, hogy az incipit kezdőhangjának változása ellenére ezek az antifónák mindenütt változatlanul a *G* fődifferentia mellett foglaltak helyet.

A fenti példák két kivétellel (*O gloriosum lumen*, *Calicem salutaris*) mind szerepelnek Frutolfus tonáriusában az első dallamcsoportban (vagyis a fődifferencia alatt). Ahol a korai tonáriusok egyedi példáiról van szó, azokat külön jeleztem. A *Favus distillans* antifóna a korai tonáriusok közül egyedül a Berno-másolatban szerepelt, később viszont a statisztika szerint ez lett a legáltalánosabb antifónapélda. Míg a *Qui de terra est*, a *Favus distillans* és az *O gloriosum* a Hollandrinus-hagyomány tonáriusainak bevett, gyakori antifónapéldái lettek, addig a *Si quis per me*, a *Statuit illi*, a *Beatus vir qui in lege* és a *Cuius prostibulum* antifónák – csupa Commune Sanctorum-ból vett tétel⁵³⁴ – már egyáltalán nem fordulnak elő ezeknek a késő középkori kéziratoknak a példaanyagában. Nem mutatnak lényegesen más képet a Merkley által áttekintett, a források egy egészen másik körét felölelő, rövid tonáriusok sem: az előfordulások változó mértékben elszórtak.⁵³⁵ Az Afra-antifóna nyilván lokális jelentőséggel bírt, az új úrnapi tétel pedig az anyag késő középkori bővüléséhez tartozik. A liturgikus alkalmak közötti válogatás ugyanakkor éppen egyáltalán nem mutat olyan tendenciát, mintha a paletta színesítése lett volna a cél. Alapvetően a Sanctorale „közönséges” darabjaiból merítettek (Purif, Ass., Nat. BMV; Conv. Pauli, Inv. Crucis), a Temporále itt kevésbé van képviselve; feltűnő viszont, hogy belőle a leggyakoribb példa az egyházi év időrendjének elejéről való. Mindent összevéve a fenti „alapanyag” három antifónáját (*Pudore bono*, *Adonay Domine*, *Calicem salutaris*) a Hollandrinus-traktátusokban mindössze egy-két alkalommal lehet kimutatni, míg egynek (*Haec est quae nescivit*) regisztráltuk háromszori előfordulását.⁵³⁶ Megállapítható tehát, hogy a középkor folyamán örökített, archaikusnak nevezhető példaanyag jó része – legalábbis ebben a tónusban – a középkor végére gyérült, és az antifónák újabb válogatásának adott helyet. A következőkben ezt az „új” példaanyagot tekintem át a korábbi szempontok megtartásával.

534. Mindegyik szerepelt a metzi karoling tonáriusban is. Lásd Lipphardt, *Der karolingische Tonar*. Elképzelhető, hogy közvetlenül az ezredforduló után divatos darabokról van szó.

535. Merkley, *Modal Assignment*, 370. – *Qui de terra est* (8-ből 6), *Haec est quae nescivit* (8-ből 3), *Beatus vir*, *Favus distillans* és *Pudore bono* (8-ből 2)

536. Minden előbbi adathoz is vö. Czagány és Papp, „Index cantuum”, 524–589. („Antiphonen”)

23. táblázat: A késői rövid tonáriusok E és F kezdetű antifónapéldái 3. tónusban.

Incipit	Lit.hely	CANTUS ID	MMMA V	Korai tonárius	Késői traktátus	F kezdőhang?	Differentia
Quando nata est	Nat. BMV	4440	3086	Berno, Frut., Alzelle	TH II, XI, XVI, LZ, SZ	+	princ. (G), 1ma (F),
Quando natus est	Oct. Nat.	4441	3087	<i>ált.</i>	TH II, V, VII, IX, XI, XV, XXIII, XXIV	+	princ. (G)
Traditur ergo	Cathar.	204938	3130	-	TH III, XI, XXIII, XXIV, Sz, TON. Vratisl., IOH. OLOM.	+	princ. (G)
Ihesus Christus noster	Sim. et Tad.	-	-	-	TH XI	-	G
Adhaerebat moralibus	Gregor.	1270	3144	Frut.	TH IX (csak szöveg)	-	princ. (G)
Apta tandem	Elis.	200351	3148	-	TH XV, XXIV	-	G

A fenti táblázatban összefoglalt antifónapéldákon érhető tetten az elméletírók fokozott hajlama az egyedi példák kiválogatására (szentek saját officiumainak tételei). Kiderül, hogy nem feltétlenül csak a régi sablonok határozták meg a példák kijelölését, leírását. Az *E* körül forgó incipitek között pedig a variánsokból vagy a fixálódott, vagy a jól bevált dallamalakok gondos kiválasztásával igyekeztek rendet teremteni. Az *Apta tandem* például a tiszta, egyértelmű esetekre kínálkozik ideális példának, Európa-szerte ugyanolyan incipittel hagyományozódott (69. kottapélda). „Új stílusú” antifónadallamként merev, immár nem képlékeny formában tartalmazza a rendelkezésre álló, eredeti, tipikus dallamelemeket.

69. kottapélda

DK-Kk 3449 8o, XIII



Eközben a *Qui de terra*-hoz igen hasonlóan ingadozott *E* és *F* között a *Quando nata est* és a *Quando natus es(t)* antifónák kezdőhangja. Miközben Európa-szerte, még a délnémet kódexekben is látszólag teljesen egységes az *E* incipit, addig kelet felé haladva – cseh, lengyel és magyar egyházmegyes úzusokban⁵³⁷ – rendre felbukkan az *F*-fel kezdődő variáns. A két antifóna incipitjének felépítése a szöveg párhuzamosságának megfelelően igen egyöntetű. (Együtt is közlöm őket a 70. kottapéldában.) Amint a tonáriusban, úgy a kódexben sincs azonban kizárva, hogy ne variálódjanak rögtön a kezdőhangnál kétfelé (PL-WRu R 503, f. 29r, 191v). A Hollandrinus-kéziratokban a *Quando natus es(t)* az, amelyik nem vándorol el a *G* differentia mellől, következetesen kitar az *F* kezdés mellett. A *Quando nata* ellenben előfordul *E* incipittel az *F* differentia mellett (TRAD. Holl. XVI). Vegyük észre: a tonáriusíró itt biztos kézzel nyúlt az anyaghoz; a tonáriuskéziratoknak ez az a pontja, amely a keletkezés helyéről, környező úzusáról árulkodik. Csak megismételhetem a korábban már megfogalmazott feltételezést, hogy az incipitek olyan formában kerültek be ezeknek a késői tonárius-kompendiumoknak a példatárába, ahogyan azt a lejegyző (vagy a mintapéldány lejegyzője) a saját mindennapos praxisából ismerte. Az *F* incipitű antifónapéldák sorát gyarapítja a viszonylag ritka, ám a közép-európai úzusokban meglévő *Traditur ergo*. (71. kottapélda.) Ennek is rendkívüli módon rögzült az incipitje;

537. Cseh: SK-BrSa 17; lengyel: PL-WRu R 503, PL-PŁsem ms. 11 (olim 35) és ms. 7 (olim 36); magyar: lásd MMA, V, Nr. 3086, 3087, valamint SK-Sk Mss. 2 (Szepesi antifonále).

a cseh, lengyel, magyar kódexekben is a párizsi breviárium dallamának pontos megfelelőjét találjuk.⁵³⁸

70. kottapélda

A-VOR 287



Quan-do na - ta est vir - go sa - cra - tis - si - ma

DK-Kk 3449 8o, II



Quan-do na - tus est in - ef - fa - bi - li - ter

CH-E 611



Quan-do na - ta est
Quan-do na - tus es

PL-WRu R 503



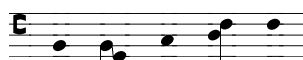
Quan-do na - ta est
Quan-do na - tus es

GU Ms. 29, 30



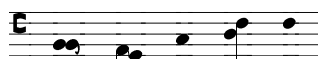
Quan-do na - ta est
Quan-do na - tus es

PL-WRu R 503



Quan-do na - tus es

SK-BRsa 17



Quan - do na - tus es

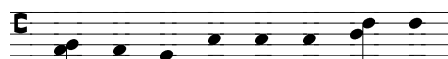
71. kottapélda

F-Pn lat. 15182



Tra - di - tur er - go a pa - tre

DK-Kk 3449 8o, XIII



Tra - di - tur er - go a pa - tre

A 3. tónus egy további antifónáján szemléltethetjük, hogy a kottás példaanyag – azon túl, hogy tisztán zenei megjelenésével is kifejezheti a tonárius földrajzi-intézményi hovatartozását – bizonyos jellegzetességei által egészen pontosan lokalizálja a zeneelméleti munka keletkezési helyét. A *Ihesus Christus [noster quippe magister]* egyedül a cseh provenienciájú TRAD. Holl. XI-es tarktátus-tonáriusban

538. SK-Brsa 17; SK-Sk Mss. 2, PL-WR R 503 stb. Lásd MMMA, V, Nr. 3130.

szerepel kottával, és nem véletlenül. Nevezett antifóna Simon és Tádé apostolok saját officiumából származik, és mint ilyen, csak és kizárólag cseh kéziratokból ismert.⁵³⁹

3. 2. Hetedik tónus: G incipittípusok és összefüggéseik más dallamcsoportokkal

A 7. tónusú incipitekkel és antifónacsoportokkal kapcsolatosan több mozzanat is kiemelendő és megfigyelésre érdemes. Ezek közül egyet, a *h* kezdőhangú énekek csoportját majd a dolgozat III. részében, a zsolozsma-énekeskönyvek adatainak tágabb összefüggéseivel együtt mutatom be. Itt először is arra a témakörre koncentrálok, hogyan választják szét és hogyan írják le a tonáriusszerzők a 7. tónusú antifónák különböző, G-s incipittípusait és azokon belül is legfőképpen a *G-d* kvintugrást tartalmazókat.

Mint fent már megfogalmaztam, léteztek olyan tonáriusok, amelyekben a *G-d* kvintes dallamcsoportok egy helyre kerültek egy *d* differentia alá (Frutolfus, Udalscalcus: *Registrum tonorum*, később Spechtshart). A Berno-tonárius alapszövege és egyik átdolgozása mutatta feltűnően ezt a csoportosítást.⁵⁴⁰ A vizsgálódásokból pedig az is kiderült, hogy a késői traktátushagyományban ugyanez csak igen kivételesen fordult elő (lásd SZYDLOV.)⁵⁴¹ A traktátus-tonáriusok írói viszont, ha ismerték a kétféle lehetséges attribúciót, utalhattak a létező gyakorlatra, a kétféle kvintes incipit egy differentia alá csoportosítására, mint alternatívára.⁵⁴² Ám a tendencia inkább a *G* incipitek világos elkülönítése, mintsem összemosása volt. Már a Hollandrinus-tonáriusok 7. tónusú differentiait összefoglaló fenti táblázatból is első pillantásra jól kivehető volt, milyen akkurátusan írták le a különböző *G* dallamkezdeteket, és rakták szét őket két különböző zsoltvégszűrés mellé. A kép a középkor folyamán lényegében nem változott; az idézetek sorát, amelyek a *G* incipitek leírására, összehasonlítására vonatkoznak, a korai tonáriusoknál lehet kezdeni és egészen a középkor végéig

539. TH XI 7, 69; TIH IV, 214. (Szövegincipittel említi TH IX 2, 4, 108; TIH IV, 60.) Vö. Czagány és Papp, „Késő középkori zeneelmélet és a gregorián gyakorlat.”, 17; Idem., „Index cantuum”, 554.

540. Lásd Rausch, *Die Musiktraktate*, 92-93; továbbá A-Wn Cod. 1836, f. 58r-78v, vö. *ibid.*, 240-241. Ugyanez nyomon követhető Merkley antifónalistáiból: ötödik és hatodik csoport, vö. *Modal Assignment*, 314, 316.

541. Sz 13, 221-222; TIH VI, 533. – Uitt. már a fődifferentia körülhatárolása magában rejti a kvintes incipitek kizárását: „Et regit cantus semper in ·G· gravi surgentes quocumque modo sive graviter sive leviter, excepto quando talis cantus incipitur per dyapente.” (Sz 13, 218; TIH VI, 533.)

542. „Huic differentie quidam addunt antiphonas similiter in ·G· gravi incipientes et per dyapente consurgentes [...] Hanc tamen antiphonam et similem multi adtribuunt tono principali.” (TH XXIII 2, 11, 7-9; TIH VI, 96.)

folytatni. Ebben az is közrejátszik, hogy a dallamincipitek a 7. tónusban talán különösen is karakteresek.

Valószínűleg kezdettől fogva különbséget tettek a 7. tónusú antifónadallam G kezdőhangú, de más-másképpen folytatódó incipitjei között, a fokonként lépcsőzetes emelkedés és a meghatározott hangközzel ugrás között.⁵⁴³ Az eltérő dallamosságra általánosságban kitért Bernónak a konkrét dallamra egyébként nem utaló, szűkszavú leírása:

Differentia prima a finali quidem ut principalis tonus incipit et *amen* quinto loco superius per diapente finit, sed post initium cantilenae variando se dinoscitur a principali differre. (BERNO ton. 7.1)⁵⁴⁴

(Az első differentia a finálisról kezdődik, ugyanúgy, mint a tónus fő [differentiája], és az *amen* kvinttel följebbi helyen végződik, de a kezdet után a dallam variálódván, a fő [csoporttól] különbözőként különítetik el.)

Csak a differentia-kategóriákhoz tartozó antifónákat közelebbről megvizsgálva észlelhető, hogy az incipitek között mi is lehetett a különbségtétel alapja. A fődifferentia és az első differentia – *G-a-c* lépcsőzetes és a *h-ra, c-re* hirtelen emelkedés – között mindazonáltal annyira csekély volt a különbség, hogy az incipitek révén kialakult dallamcsoportok között előfordulhatott átfedés, illetve különböző tonáriusokban egymástól eltérő beosztás.⁵⁴⁵ A precíz különbségtétel dolgában Berno tonáriusa önmagában áll. A korai tonáriusokban a legegységesebb besorolást a szóban forgó, első differentiához azok az antifónák kapták, amelyek csak a *G-n* történő hosszabb időzés után lendülnek fel *h-ra* vagy *c-re*. (*Assumpta est, Videntes stellam*; 72. kottapélda)⁵⁴⁶ A Regino-tonárius beosztásában ebben a csoportban további, *pesként* összekötött *G-c* incipiteket (pl. *Beata Caecilia*⁵⁴⁷) találni, sőt, az azonnal fokonként *e-ig* emelkedő antifónaincipitek teljes készlete is ide tartozik (pl. *Ad te de luce* [maior], *Afferte Domino, Caecus sedebat*;⁵⁴⁸ 73. kottapélda), amelyek Bernónál különválasztva találhatók. Ismét más, a *G* hang megismétlésével *h-n* és *c-n* keresztül emelkedő kezdetűek

543. Ez az 1. és 2. dallamcsoport közti alapvető különbség Merkley összehasonlítása szerint is. Vö. Merkley, *Modal Assignment*, 303, 307.

544. Rausch, *Die Musiktraktate*, 90. Szintén idézi az A-Wn Cpv 51-es kéziratból Merkley, *ibid.*, 305.

545. Merkley, *ibid.*, 305–312. Itt jegyzem meg, hogy megkérdőjelezhető, a szerző miért a Lucca 601 antifónale dallamait vette mintának e 7. tónusú antifónák incipitjeinek jellemzéséhez. A dallamvariánsok ugyanis félrevezetőek. A tonáriusok származási helyének megfelelő délnémet körből származó antifónalék sokkal alkalmasabbak lettek volna a demonstrálás céljára.

546. Az 1–4. és 6. kottapéldában valamennyi dallam forrása a Zwiefalten antifónale (D-KA Aug. LX). – *Assumpta*: CANTUS ID 1503; MMMAe, V, Nr. 7246; *Videntes*: CANTUS ID. 5391; MMMAe, V, Nr. 7187.

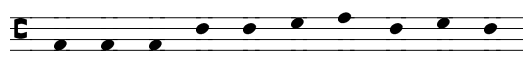
547. CANTUS ID. 1562; MMMAe, V, Nr. 7053.

548. CANTUS ID. 1254, 1303, 1752; MMMAe, V, Nr. 7137, 7144, 7126.

(*Baptizatur Christus, Lapidis torrentis, Cum vocatus*;⁵⁴⁹ 74. kottapélda) a fődifferenciánál Reginónál egy csoportba kerülhettek a karakteresen pentaton *G-a-c* incipitűekkel, illetve a fokonként emelkedőkkel (*Veni Domine visitare, Benedicta gloria*;⁵⁵⁰ 75. kottapélda). Bernónál mindössze ezek az utóbbiak képezték a fődifferencia antifónacsoportját.

Érdemes megjegyezni, hogy a *h* vagy *c*, mint a *G* után következő, kétféle folytatás, külön-külön nem vált rendszeralkotó elemmé a tonáriusban, hiszen a gyakorlat szerint – a közép-európai forrásokban – a két hang egyazon antifónán belül lehetséges alternatívaként lépett fel. (Lásd az 76. kottapéldát.⁵⁵¹) A tonárius elvrendszere szerint ugyanígy nem határozza meg az incipittípust a negyedik-ötödik szótagon jelentkező, *d*-re függesztett, négyhangú, körkörös melizma (vö. *Caecus sedebat, Baptizatur*; 73. és 74. kottapélda), noha tetten érhető a tonárius-szövegekben az ezzel a problémával kapcsolatosan kialakult korabeli diskurzus (erről később szólok). A *G* hang repetálása viszont Berno tonáriusában teljesen új dallamtípusnak számított – mint ez itt a fentiekből kiderült.

72. kottapélda



As-sum-pta est Ma - ri - a in cae-lum



Vi-den-tes stel-lam ma - gi



Be - a - ta Cae - ci - li - a di - xit

73. kottapélda



Ad te de lu - ce vi - gi - lo De - us



Af - fer - te Do - mi - no fi - li - o De - i



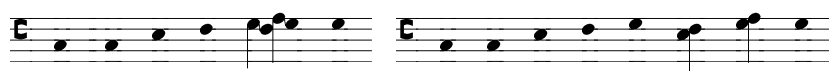
Cae-cus se - de - bat

549. CANTUS ID. 1554, 3580, 2055; MMAe, V, Nr. 7211, 7140, 7235.

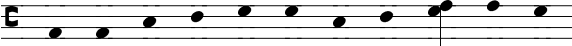
550. CANTUS ID. 5321, 1706; MMAe, V, Nr. 7186, 7172.

551. *Oculis ac/et manibus*: CANTUS ID. 4111; MMAe, V, Nr. 7184.

74. kottapélda



Ba - pti - za - tur Chri - stus La - pi - des tor - ren - tis il - li



Cum vo - ca - tus fu - e - ris ad nu - pti - as


75. kottapélda



Be - ne - di - cta glo - ri - a

76. kottapélda

CH-E 611



O - cu - lis ac ma - ni - bus

DK-Kk 3449 8^o, XV



Ve - ni Do - mi - ne



O - cu - lis et ma - ni - bus

Az idő nyilvánvalóan kedvezett bizonyos incipittípusok egy differentia alatti összevonásának, hiszen a tendencia a végződések számának csökkenése volt, ami a karoling tonárius 13 diffinitiójának,⁵⁵² Berno – a fődifferentián kívül – hét és Frutolfus négy differentiájának összevetéséből is jól érzékelhető. A középkor végére általánossá vált, hogy a G antifónaincipiteket csupán két differentia között osztották szét, aminek következtében az így vagy úgy lépcsőzetesen, illetve a nem fokonként emelkedő incipitek közti határvonal összemosódott, sőt ezek mellé a G incipitek mellé került a kvintet ugró dallamkezdet is. Az összes emelkedő G incipit fődifferentiához rendelésének tendenciája már a Regino-tonáriusban körvonalazódott (lásd *Baptizatur-Lapides csoport* és *Benedicta gloria*), mint ahogyan a lépcsőzetes és kvintugrásos incipitek egyesítése is.

77. kottapélda:



Dis - cer - ne

552. Lipphardt, *Der karolingische Tonar*, 42-49.

A tónus egyik legmarkánsabb incipitje – az ún. függő incipit⁵⁵³ variánsa – a *G-d* kvintugrással, a *d*-ről *h*-ra visszanyúló, a *d*-n megkapaszkodó melizmával (például: *Discerne*,⁵⁵⁴ 77. kottapélda) Reginónál ugyanott foglalt helyet, ahol az imént bemutatott *Assumpta-Videntes* csoport.⁵⁵⁵ A másik jellegzetes kvintes incipit, az antifónák előzőhöz hasonlóan jól körülhatárolható csoportja (*Veterem hominem*) ellenben nemigen keveredett mással, a korai tonáriusokban egy részében különállónak mutatkozik.⁵⁵⁶ A késői Hollandrinus-tonáriusok lényegében az iméntieket tükrözik vissza: a fokenként emelkedő, a kvartugrással emelkedő és a *G-d* ugrást a függő incipittel kombináló antifóna-kezdetek a fődifferentia mellett foglalnak helyet, a speciális *G-d-s* csoport pedig az egyetlen *d* differentiánál.

Visszatérve az incipittípusok leírásának módjára: amikor annak idején Frutolfus tonáriusában ezt az utóbbi, kvintes incipitfajtát bevezette, átvette a Bernótól ismert egyedi szövegezést a *G-s* dallamok különbségeire vonatkoztatva („cantilenae variando”), így a kommentár nyilvánvalóan másik dallamcsoport elé került, mint Bernónál, viszont az incipit precíz leírása következett utána:

Saeculorum amen supra per diapente, ubi et inceptio eius est, finit; cantus vero a finali incipit, sed post initium cantilenae variando se dinoscitur a principali sono differre. Nam statim se subrigit et in prima vel secunda vel secunda vel tertia vel etiam quarta syllaba in diapente, ubi et *amen* finitur, surgit. (FRUT. ton.)⁵⁵⁷

(A *Saeculorum amen* fönt a kvinten végződik, ott, ahol a kezdete is van. Az ének a finálison kezdődik, de a kezdet után a dallam variálódván a fő hangtól [differentiától] különbözőként különíttetik el. Ugyanis azonnal fölugrik, mégpedig az első vagy a második, vagy a harmadik, vagy akár a negyedik szótagon a kvintre, oda, ahol az *amen* is végződik.)

Ugyanennek a simán kvintes antifónacsoportnak a bemutatására némely korai teoretikus tonáriusok olyan formulázást alkalmaztak, amely sajátos szóhasználatával hívja fel magára a figyelmet:

Differentiae quarta ultima *amen* sillabae per diapente in finali concinit, ac reciproca voce de ipso finali in eandem consonantiam redit. (BERNO ton.)⁵⁵⁸

553. Lásd fent a 460. jegyzetet.

554. CANTUS ID. 2252; MMAe, V, Nr. 7165.

555. Vö. Merkley, *Modal Assignment*, 305, 316.

556. Metzi karoling tonárius és Prümi Regino tonáriusa. Vö. *ibid.*, 314–315.

557. Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 160. Javítva a faksimile alapján: Maloy, intr., *München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b*, 59r.

558. Rausch, *Die Musiktraktate*, 92, 267. Idézi továbbá Merkley, *Modal Assignment*, 314. – Ugyanez olvasható csekély eltéréssel az Udalscalus *Registrum tonorum*-ban (D-Mbs clm 9921, f. 27v). Berno, Frutolfus, illetve Udalscalus tonáriusaiból párhuzamos részeket csak az 1. tónusból közölt Huglo, *Les Tonaires*, 290–291.

(A negyedik differentia utolsó szótagja az *amen*-en a finálishoz képest a kvinttel szól együtt, és fordított hangon, a finálisról ugyanerre a hangra tér vissza.)

A megfogalmazás arra vonatkozik, hogy az alaphang és kvintjének kölcsönös viszonya, ide-oda billenő játéka milyen fontos szerepet játszik az adott differentia megítélésénél. Legalább ilyen lényeges mozzanat a kétféle kvintes incipit megkülönböztetése. A függő incipittel rokonságban álló kvintes indítás apró eltérése a *Veterem hominem* dallamától a Berno-féle és a Frutolfus-féle tonáriusokban, valamint a *Registrum tonorum*-ban így öltött testet:

Hae antiphonae licet post ascensum in diapente mox in alium se modum mutent [...] (BERNO ton.)⁵⁵⁹

(Ezek az antifónák szabály szerint a kvintre való felemelkedés után egyenesen más moduszba váltanak...)

A *d*-ről, a hangnem második legfontosabb hangjáról bekövetkező visszahajlást a *h* felé természetesen nem kell moduszváltásnak érteni valamiféle „tónusváltás” értelmében,⁵⁶⁰ a „modus” szó itt a dallamalakításra vonatkozik, amelyben viszont jelentős módosulás következik be – erre a „mutare” szó utal –, mondjuk, a tenorhangon várt recitáció helyett. A késő középkori zeneelméleti szövegek szerint azonban már nem ez a kétféle kvintes incipit elsődleges megkülönböztető jegye. A LAD. ZALK. tonárius ugyanezekről az antifóna-dallamokról először a függő melizmával folytatódókról, azután az egyszerű kvintes dallamokról így ír:

[...] sive per dyapente punctatim ascendendo, sic videlicet, quod punctus sive nota inferior unam syllabam usurpet, et reliquis sublimior reliquam, ut patet in istis antiphonis *Exortum est in tenebris*; similiter *Argentum et aurum* etc. (LAD. ZALK. 4, 276)⁵⁶¹

(... vagy kvinttel szótagolva felemelkednek, így látható, hogy a *punctus*, vagyis a mélyebb hang egy szótagot birtokol, és a többi magasabb [hang] a többi [szótagot], ahogy az ezekből az antifónákból kiderül...)

[...] quando cantus septimi toni inchoatur in ·G·solreut et a ·G·solreut surgit per dyapente in ·d·lasolre sub nota ligata et non punctatim, sicut patet in ista antiphona *Veterem hominem*, sive eciam antiphona faciat quendam morulam in ·G·solreut et tandem ascendat sub nota ligata in ·d·lasolre, sicut patet in ista antiphona *Gabriel angelus*... (LAD. ZALK. 4, 279)⁵⁶²

559. Rausch, *Die Musiktraktate*, 93. Idézi továbbá Merkley, *Modal Assignment*, 316. – Rokon és azonos szövegezesek: „Sequentes antiphonae cum consimilibus, licet post ascensum in diapente in alium mdum se mutent et licet eas ad aliam differentiam quidam cantent [...]” (Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 161); továbbá D-Mbs cIm 9921, f. 27v.

560. Merkley is fontosnak tartotta kiemelni ugyanezt (*ibid.*).

561. TIH VI, 396.

562. *Ibid.*

(... amikor a hetedik tónusú dallam G-ről kezdődik, és G-ről kvintet ugrik fel *d*-re összekötött hagokkal és nem szétválasztva, amint az ebben a *Veterem hominem* antifónában látszik; vagy az antifóna egy kicsit időz a G-n és végül összekötött hangokkal a *d*-re emelkedik, amint az ebben az antifónában látszik: *Gabriel angelus*...)

A leírás kulcsszavai a „punctatim” és „non punctatim” ellentétpárok, az utóbbi – nem pontszerűen – szinonimája a „sub nota ligata”, vagyis összekötött hangokkal. A hangsúly arra helyeződött át tehát, hogy a kvintugrás két szélső hangja össze van-e kötve az antifónaincipitben, vagy nem. A TRAD. Holl. V-ös és IX-es traktátustonáriusok az összekötést a *Veterem hominem* típusú incipitekben a kéthangos neumák megnevezésével tették még pontosabbá: „per dyapente surgentes in ·d·lasolre sub signo musice quod vocatur podatus” (TRAD. Holl. V 4, 455), illetve: „per dyapente sub signo salichus” (TRAD. Holl. IX, 2, 4, 245).⁵⁶³

A tonáriusnak a 7. tónust hangközök segítségével leíró bekezdéseire további példaként álljon itt a G-ről lépcsőzetesen emelkedő és a G-ről kvintet ugró incipitek nem kevésbé pregnáns megkülönböztetése Spechtshart tonáriusának széljegyzeteiből, amellyel megegyező szöveghagyomány bukkan fel a TRAD. Holl. XVI-os tonáriusában, a hagyományon belül egyedüli, elszigetelt részletként.⁵⁶⁴

Prima differentia respicit illas antiphonas, quae in ipsa finali ·G· incipiunt, et per intervalla ad diapente consurgunt. Secunda differentia respicit illas antiphonas, quae in finali ·G· incipiunt et sine intervallo ad diapente consurgunt [...] (HUGO SPECHTSH.)⁵⁶⁵

(Az első differentia azokat az antifónákat veszi tekintetbe, amelyek magán a G finálison kezdődnek, és hangközugrással a kvintre emelkednek föl. A második differentia azokat az antifónákat tekinti, amelyek a G finálison kezdődnek, és hangköz nélkül emelkednek föl a kvintre...)

Végül lássuk, hogyan létesít egy tonárius kommentárja kapcsolatot két olyan antifónacsoport között, amelyeknek kezdőhangja különbözik, és amelyek hagyományosan két különböző differentia mellett foglalnak helyet.

Quarta differentia respicit antiphonas, quae in ·d· acuta incipiunt. Hic nota, quod quidam musici antiphonam *Exortum est, Orante Sancto Clemente, Helena Constantini mater*, et consimiles sub hac quarta differentia locaverunt eo, quod post primum adscensum suum ad ·d· acutam per semidytonum cadunt, sicut plures antiphonae hujus differentiae, quae

563. Párhuzamos lokuszok a *pes (podatus)*, ill. *salicus* neuma megnevezésével: TH II 4, 315 (TIH II, 271), TH V 4, 455 (TIH III, 156) és TH IX 2, 4, 245-246 (TIH IV, 78.) – Más traktátusok itt a „mox” (hamar) szót használják, pl. TH XXIII 2, 11, 5 (TIH VI, 95).

564. Vö. „Concordantia tractatum ex Traditione Hollandrini”, in TIH VIII.

565. Beck, *Flores Musice*, 140. – Párhuzamos lokusz a Hollandrinus-tradícióban: TH XVI 3, 8, 6-7 (TIH V, 134.)

in ·d· acuta incipiunt, quamvis potius sub secunda differentia debeant collocari. (HUGO SPECHTSH.)⁵⁶⁶

(A negyedik differentia azokat az antifonákat veszi, melyek a magas *d*-n kezdődnek. Itt jegyezd meg, hogy némely muzsikuskok az *Exortum est*, *Orante Sancto Clemente*, *Helena Constantini mater* antifonákat és hasonlókat ez alá a negyedik differentia alá helyezik azért, mert az első *d*-re való emelkedés után kistercet esnek, mint ennek a differentiának legtöbb antifonája, mely *d*-n kezdődik, jóllehet inkább a második differentiánál illene, hogy legyen a helyük.)

Az idézett tananyag-szöveg, amely nem más, mint reakció az eltérő differentia-be-sorolásra, figyelmet érdemel. Nem csupán azért, mert értesülést szerezhethünk belőle egy másféle, nem kodifikált felfogás és gyakorlat létezéséről, hanem azért, mert ismételen olyan korabeli megfontolás létezéséről tanúskodik, amely az antifonákat dallamtípusuk alapján állította volna egymás mellé. Itt a dallamrokonság kulcsa a függő incipitnek nevezett, *d*-ről függeszkedő négyes hangcsoport megléte, amelyet vagy megelőz a *G* kezdőhang, vagy nem. (78. kottapélda) Más kérdés, hogy nem tudjuk pontosan, kit vagy mit értettek „quidam musici” alatt: a liturgiában részt vevő énekest, aki a nevezett antifonáknál a tonárius előírásától eltérően alkalmazta a zoltár-végződéseket, vagy más zeneelmélet-írókat, akik egyazon végződéshez osztották volna be a jellegzetes dallamfordulatot tartalmazó antifonákat, jóllehet azok kétféle hangról (*G*, *d*) kezdődnek? Az előbbi a valószínűbb, vagyis az, hogy a napi rendszerességű, kottában nem rögzített énekes praxisban választották a traktátus-tonáriusban leírt alternatív megoldást. Azt ugyanis, hogy az elméletírásokba beszüremlett volna, szinte kizárhatjuk. A korai nagy tonáriusokban nyoma sincs ilyesminek; a *d*-ről kezdődő antifonák népes csoportja igen egységes és „konfliktusoktól” mentes.⁵⁶⁷ A későbbi közép-európai traktátusokban is ismeretlen ez a párosítás; vitán felül áll a *d* incipites csoport abszolút különállása, illetve kizárólagosan egy differentiához (7c2) tartozása a tonáriuson belül. *D* kezdőhangot pedig más differentia mellett nem találunk. (Lásd fent a 19. táblázatot.)

Vagy azért, mert a *G* incipites antifonáknál összességében több finom megkülönböztetést kell tenni, vagy mert végül a rövidítés miatt bizonyos példák szükségszerűen elmaradnak, vagy azért, mert kevés van belőlük, a „függő” melizmát tartalmazó darabok a rövid tonáriusokban jóval kevésbé reprezentáltak, mint a *d* incipitűek. Alább a 24. és 25. táblázatban foglaltam össze a 7. tónus „függő” melizmát

⁵⁶⁶ Beck, *Flores Musicae*, 140. Lásd Papp Á., „Scipio álma és a zoltárdifferentiák rangsora”, in *Zenatudományi Dolgozatok 2008 Falvy Zoltán 80. születésnapja tiszteletére*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2008), 112 (69. lj.)

⁵⁶⁷ Merkle, *Modal Assignment*, 319–322.

és incipitet tartalmazó azon példáit, amelyek a középkor folyamán megjelennek a vizsgált rövid tonáriusokban.

24. táblázat: A 7. tónus (egyszerre) kvintes és függő melizmás antifónapéldái a régebbi tonáriusokban.

antifóna / tonárius	COTTO ton.	IAC. TWING.	HUGO SPECHTSH.	TON. Vat.	Bamberg Lit. 23	IOH. Palma
Exortum est	x		x			
Ingenua sum	x			x		
Tulerunt Dominum	x			x		
Orante [sancto]		x ⁵⁶⁸		x		
Helena Constantini			x			
Discerne causam					x	
Attendite universi					x	

25. táblázat: A 7. tónus függő *d* incipites antifónapéldái a régebbi tonáriusokban

antifóna / tonárius	COTTO ton.	IAC. TWING.	HUGO SPECHTSH.	TON. Vat.	Bamberg Lit. 23	Köln 215	IOH. Palma
Homo natus	x		x	x			
Dignum sibi Dominus	x						
Dirige Domine		x					
Specie tua et		x					
Voce mea ad D.		x					
Tu es qui venturus			x		x		
Non est hic aliud			x				
Me suscepit dextera			x				
Caro mea			x				
Tu es Petrus			x				
Fiat Domine cor					x		
Adiuvabit eam						x	
Misit Dominus ⁵⁶⁹							x

568. A Königshofen-tonáriusban itt *a* kezdőhang szerepel.

569. Az azonos szövegkezdetek közül egyértelműsítve: *Misit Dominus manum suam et tetigit os meum et prophetam [...]*

78-79. kottapélda:

2da diff.: 7d2



Ex - or - tum est



In - ge - nu - a



Tu - le - runt



O - ran - te



He - le - na



Dis - cer - ne



At - ten - di - te



Ar - gen - tum

4ta diff.: 7c2(diat.)



Ho - mo na - tus



Tu es Pe - trus



Spe - ci - e tu - a



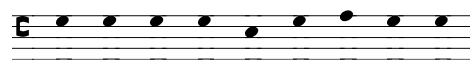
Non est hic a - li - ud



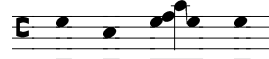
Tu es qui ven - tu - rus



Ad - iu - va - bit e - am



Tan - to pon - de - re e - am fi - xit



Vo - ce me - a

Az első antifónacsoportból később a Traditio Hollandrini traktátus-tonáriusaiban mindössze öt szerepel példaként – *Exortum*, *Tulerunt*, *Orante*, *Helena*, *Discerne* –, s ezek közül is statisztikailag mindössze az *Exortum* jelenléte erős.⁵⁷⁰ (A többi antifóna

570. Az adatokat lásd: Czagány és Papp, „Index Cantuum”, 547, 584, 569, 551, 539.

előfordulási gyakorisága egy-három forrás.) Némelyik kézirat (pl. TRAD. Holl. VII, XVII) egyáltalán nem hoz példát erre a dallamtípusra. A készlet pedig csupán egyetlenegy antifónával (*Argentum et aurum*) bővült a TRAD. Holl. XXIV-es és LAD. ZALK. tonáriusai révén.⁵⁷¹ (Az énekek alapvető adatai a 26. táblázatban találhatóak.)

26. táblázat: 7. tónusú antifónák kvintes incipittel

Incipit	Lit. hely	CANTUS ID.	MMMA V
Exortum est	Nat.	2794	7122
Ingenua sum	Agatha v.	3333	7146
Tulerunt Dominum	Pasc. f5	5232	7220
Orante [sancto]	Clemens	4180	7148
Helena Constantini	Inv. Crucis	3022	7104
Discerne causam	Qu H6 f3	2252	7165
Attendite universi	Qu H6 S	1512	7038
Argentum et aurum	Petr. et Paul.	1480	7149

A második csoport antifónái közül arányosan kétszer annyi található a Hollandrinus-féle tananyagokban, de az adatok egy kivétellel nem lépik át a lélektani határt, vagyis legfeljebb háromszor fordulnak elő. A kivétel a *Tu es Petrus*, Péter és Pál vagy *Cathedra Petri* zsolozsmájának laudes-antifónája.⁵⁷² Viszont lényegesen bővül e *d* incipites antifónák repertoárja a korábbiakhoz képest néhány Hollandrinus-forrás példaanyagának köszönhetően (TRAD. Holl. XVI, XVII, XIX, XXIII, XXIV, SZ, TON. Vratisl.). Az új darabok kiolvashatók az alábbi táblázatból. (27. táblázat) A TRAD. Holl. XXIV-ben kirívóan nagy számú példát soroltak fel a *d* incipittel; összesen tizenkettőt, amelyből kilenc világosan szemlélteti különböző variánsokban a függő incipitet.

27. táblázat: 7. tónusú antifónák *d*-ről függő incipittel

Incipit	Lit. hely	CANTUS ID.	MMMA V
Homo natus	Oct. Nat.	3130	7040
Dignum sibi Dominus	Andr. ap.	2221	7061
Dirige Domine	Defunct.	2244	7041
Specie tua et	BMV / Comm. v.	4987	7087
Voce mea ad D.	Comm. 1m.	5489	7094
Tu es qui venturus	Adv. D3	5210	7016
Non est hic aliud	Ded.	3913	7022
Me suscepit dextera	Defunct.	3725	7004
Caro mea	Qu H6 S	1775	7003
Tu es Petrus	Petr. et Paul.	5208	7090
Fiat Domine cor	Caec. v.	2863	7066
Adiuvabit eam	BMV	1282	7055

571. TH XXIV 17, 149 (TIH VI, 223); LZ 4, 277 (TIH VI, 396.).

572. Az adatokat lásd Czagány és Papp, „Index Cantuum”, 553, 539, 580, 584, 564, 562, 534, 584, 525.

Misit Dominus ⁵⁷³	Ioh. Bapt.	3785	7123
Ecce sacerdos magnus	Comm. cf. pont.	8040	-
Tanto pondere	Lucia v.	5110	7032
Induit me Dominus	Agn. v. / Comm. v.	3328	7069
Sicut laetantium	BMV	4936	7085
Liberavit Dominus	Qu H6 f5	3624	7099
Mecum enim habeo	Agn. v.	3729	7020
Non est inventus	Comm. 1cf.	3914	7074

A G-s csoport darabjaiban (lásd a továbbiakhoz is a 78–79. kottapéldát) a nyitó dallamotívum nem változik, háromszótagos szavakhoz illesztve a legrappánsabb, a négyhangos melizma mindig a második szótagra esik, és sosem bomlik elemeire. Ugyanígy kontrafaktumszerűen fixált a *d*-s incipit díszített változata (*Caro mea, Voce mea, Me suscepit, Liberavit*); itt a harmadik szövegszótag kapja a négyes hangcsoportot, és vándorlás, széttagolás nincs. Az egyszerű függő incipit viszont csak a hangok sorozatát illetően rögzített, mert a hangok összekötése a szöveg prozódiai követelményeinek megfelelően antifónáról antifónára változik. Nem tudhatjuk, a traktátus-tonáriusok szerzői mennyire érzékelték az incipitek összetartozását a példák felsorolásakor, hiszen a *d* kezdőhangos antifónacsoporthoz más jellegű incipitek is hozzátartoztak. A díszített változat jelenléte pedig az elemzett példák alapján nem tűnik a rövid tonáriusok nélkülözhetetlen elemének. A G-s és *d*-s incipitcsoport közti kapcsolatot eközben kizárólag a jól felismerhető, változatlan négyhangnyi alapneuma biztosíthatta. Egyet lehet ugyan érteni Dobszayval abban, hogy a 7. tónusú antifónáknál az emelkedő és a függő incipit közti választást prozódiai és retorikai tényezők befolyásolták,⁵⁷⁴ és nyilvánvaló, hogy a függő incipit metamorfózisát is a prozódia befolyásolta, az incipitek négyes hangcsoportjainak mégis tonalitáshoz kötött, direkt dallamalkotó szerepet lehet tulajdonítani.⁵⁷⁵ A tonáriusban ebben az esetben ettől független és csak látszat a kezdőhang alapján történő besorolás. A zsolnárdakadencia dallamának valójában tonálisan „stratégiai” jelentősége van itt, éppúgy, mint a vele összhangba hozott, *d*-re épülő dallami „csomópontnak”. A *d* differentia a G-vel egyensúlyt tartó tengelyt szolgáltatott a róla két irányban nyújtózó hullámos dallamvonalhoz, a *c* differentia pedig ellenpólusát nyújtotta az incipit-formula *d-h* kistercének. (A zsolnárdvégződéseket lásd az antifónák táblájának tetején, 78–79. kottapéldán.)

573. Az azonos szövegkezdetek közül egyértelműsítve: *Misit Dominus manum suam et tetigit os meum et prophetam [...]*

574. Dobszay, „Introduction”, 89*.

575. Egyrészt: itt, ha dallamtípusról van szó, az nem egyezik meg Dobszayéval. Az ő „típusaitól” valóban független az állandó dallamfordulatként észlelt incipit. – Másrészt: kétségtelen, hogy homályban tapogatózunk az antifónák „keletkezését” illetően. A tárgyalt 7. tónusú antifóna-repertoár esetében azonban fel kell hívni a figyelmet arra a tényre, hogy a példák jelentős arányban származnak a Sanctoraléből, inkább, mint más tónusok és differentiak esetében.

III. Elmélet és gyakorlat: zsoltárdifferentiák és antifónacsoportok a zsolozsma-énekeskönyvekben

1. Szillabikus és dallamos zsoltárvégzések. Archaizálás, illetve redukálás a differentiák elméletében és gyakorlatában

A gregoriánus zsoltártónusairól értekezvén a kutatástörténet kezdeti és későbbi fázisában egyaránt megfogalmazódott az a gondolat, hogy az antifonális zsoltározásnak azt a szeletét, amelyet a differentiák képviselnek, a zsolozsma-énekeskönyvek tanulmányozásával is meg lehet ismerni, le lehet írni.¹ (E témáról a dolgozat egyik korábbi fejezetében értekeztem, amely a „Tonárius az antifonáléból” címet viselte.) Míg a késői, tankönyvszerű tonáriusok az elméleti szabályozás jegyében szigorú keretek közt tartották a differentiák mennyiségét, addig a velük nagyjából egyidős antifonálékban (vagy kottás breviáriumban) szinte korlátlan változatosságban és számban lehetett fölfedezni a zsoltárkadenciákat (avagy: *Saeculorum amen*-eket). Erről többek között a zsolozsmaforrások tartalmát hiánytalanul regisztráló és listázó, nyomtatásban is megjelentetett CANTUS indexek elkészülte után győződhetett meg a kutató.² A differentia-készlet jellemezheti a kódexet magát, és jellemző lehet arra a szűkebb vagy tágabb intézményi gyakorlatra, amelyen belül keletkezett. A differentia-változatok számszerűsítése, a mennyiségi különbségek felmérése a feladat elvégzésének csak kezdete, egyfajta első tájékozódás. Igazán jelzésértékű lehet már eggyel magasabb szinten a zsoltárkadenciák dallamainak mégoly csekély variálódása, amely transzparens jelenség egy antifonálén belül; sokkal könnyebb számot adni róla, mint ugyanezen differentiák funkcionális megjelenéséről, vagyis arról, hogy az adott kéziratban hogyan, milyen szabály szerint kapcsolódnak az antifónákhoz. Ez utóbbi áll persze legfelső szinten abban a „felülvizsgálati” rangsorban, amely egy-egy kódexen, egy-egy úzuson belül szeretné a differentia-használatot minél pontosabban értelmezni, bemutatni.

1. P. Wagner, *Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde*, Einführung in die gregorianischen Melodien, III (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921), 132–133; J. Dyer, „The Singing of Psalms in the Early-Medieval Office”, *Speculum* 64 (1989): 550–551; D. Hiley, *Western Plainchant, a Handbook* (Oxford: Oxford University Press, 1993), 58–61.

2. Lásd az I. 4. fejezet 119–120. jegyzetét.

Egy-egy zsolozsma-énekeskönyv átvizsgálása esetenként igen nagyszámú differentia-alak kigyűjtését eredményezheti, ami látszólag nehezíti a tisztánlátást, valójában azonban a nagy merítés megkönnyíti a variánsok kiértékelését. Ez vonatkozik a feldolgozott források számának növelésére is. Az egymással egybehangzó adatok egymást támogatják, az egymásnak ellentmondó, egyedi jelenségek pedig további kutatásra ösztönöznek. A „sosem-volt” *Saeculorum amen* dallamokkal kapcsolatban felmerülhet az íráshiba lehetősége. A következetesen visszatérő változatokat ugyanakkor be kell tudni illeszteni valamely variánsrendszerbe, ami azért nem könnyű feladat, mert a hatszótagnyi és szillabikus (vagy netán neumatikus) kadenciában igen kevés a megfogható zenei mozzanat. Ahhoz, hogy az eltérést regisztrálni lehessen, tisztában kell lenni a kadencia stabil és változékony pontjaival, a variálódás logikájával egyaránt. Az első számú jól megragadható tényező a kadencia záróhangja; számos tudományos és praktikus munkában ennek nagybetűs formájával (és utána sorszámával) utalnak a megfelelő záradéokra. A záróhang utáni, következő differentia-meghatározó, biztos pontként általában az utolsó, majd az utolsó előtti szótagra eső hang vagy hangcsoport értékelhető. Ugyanígy vízvázasztó a *Saeculorum amen* harmadik szótagjára eső hang eltérése. Az így felálló differentia-készlet bázisán lehetőség nyílik arra, hogy egyazon kadenciadallam variánsait felismerjük, illetve hogy bizonyos apró zenei eltérések ellenére több kadenciaváltozatot ugyanazon alap-differentia származékeként azonosítsunk. Kétség esetén végül az antifóna hozzárendelése dönt az egyenlőségtételről: az azonos funkció, amelyben a két, csekély mértékben eltérő, de azonos hangon végződő kadencia helyet foglal. Így történt ez a magyarországi ferences és az esztergomi egyházmegyes úzusok differentia-variánsainak – elegendő, megbízható forrásokon elvégzett – felmérésekor is.³

A változatrendszerek rétegei közül a gregorián kétféle zenei dialektusával már foglalkoztam fentebb a II. részben. Ezek ismérvei a zoltárterminációkban is meglehetősen jól elkülöníthetők voltak a variánsképződés egyéb rétegeitől, hiszen lényegében a dialektusokra jellemző olyan hangközhazsnálatról, hangkapcsolatokról van szó, amelyek nemcsak a zoltárrecitáció műfajában jutottak szerephez. A

3. Dobszay L., Szendrei J., hrsg., *Antiphonen, 1-3*, Monumenta Monodica Medii Aevi [rövidítve: MMMA], V (Kassel: Bärenreiter, 1999) – A munka tanulságairól a zoltározás dialektuskülönbségeivel kapcsolatban fent a dolgozat II. részében szóltam (66. oldal).

szakirodalom elemzett példasorainak szerzői (P. Wagner és B. Stäblein)⁴ elsősorban nem arra törekedtek, hogy az említett variáns viszony az összehasonlításból kiderüljön; a teljes zsoltározási mintákon ez az anyag (a *Commemoratio brevis*-től a vatikáni énekeskönyvekig) adottságai szerint kivitelezhetetlen is lett volna. Önmagában a differentiakészlettel már más volt a helyzet: a szándék megvolt a dialektusterületek differentia-használatának összehasonlítására, az anyag kiválasztása és mennyisége azonban nem elegendő ahhoz, hogy a változatok hovatartozását, rétegződését megnyugtatóan demonstrálja. A gregoriánkutatás ugyanakkor régtől fogva tisztában volt bizonyos, elsősorban a notációban megfigyelhető nüanszokkal, amelyek a lényegét nem érintve mégis finom változatokban mutatták meg a differentiókat.⁵

A variálódás második rétegéhez érve tehát leszögezhető, hogy a differentiók leggyakoribb módosulása egyszerű kéthangos neumák (hajlítások) beiktatása által történt. Elképzelhető, hogy az így keletkezett variánsok nem terjedtek túl a gregoriánum valamelyik dialektusterületének határán, vagyis látszatra – vagy ténylegesen – ehhez vagy ahhoz a hagyományhoz tartozhattak, a variálódás zenei tartalmában mégsem ragadható meg kifejezett dialektus-specifikus vonás, vagy ha igen, az valóban belesimul valamelyik zenei dialektus adottságai közé. Ilyen „hajlítgatott” differentiók lennének jellemzőek a 4. tónusra a „nyugatfrank” területről, illetve az 1. tónusra a „germán” területről – legalábbis a majdnem száz évvel korábbi, kezdetleges összevetések alapján.⁶ A *Commemoratio brevis* zsoltárdallamai a 2. és a 8. tónusban tartalmaztak későbbi forrásokból kevésbé ismert hajlítás(oka)t. A 8. tónusúnak párhuzamait a nyugati és déli diatonikus forrásokból is ki lehet mutatni.⁷ Joseph Dyer a differentióknak ezt a változatosságát, amelyet a kéthangos neumák eredményeznek, a hathangos alapstruktúra díszítéseinek nevezte a modern elemző szemszögéből.⁸ A „díszítés” kifejezés azonban maga után vonja a díszítetlen, csupasz „ősforma” előzetes létezését, ami így nyilván nem állja meg a helyét. Mindenképpen felvetődik a kérdés, a neumatikus és a szillabikus differentia-alakok alternatívája vajon

4. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, 97–103. és 132–137; B. Stäblein, „Psalm, Lateinische Psalm-Gesang im Mittelalter”, in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 10, hrsg. Fr. Blume (Kassel: Bärenreiter, 1962), col. 1676–1690 (Tabelle). – Saját elemzésem az irodalom példaanyaga nyomán a dolgozat II. részében.

5. Az I. részben már idézett Lucca 601-es és a Worcester antifonále *Paléographie Musicale* sorozatban megjelentetett tonáriusaira utalok.

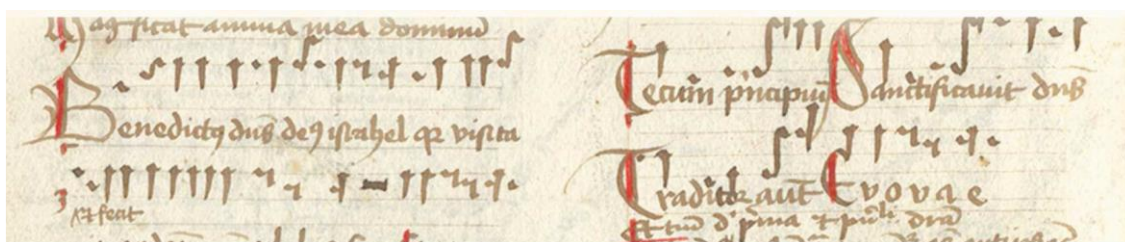
6. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, 132, 135. – E megfigyeléseket a dolgozat II. részében a dialektus-varinásokról szólva rögzítettem (66. oldal).

7. Wagner, *ibid.*, 89–90, 137; Dyer, „Singing of Psalms”, 554. Lásd a fenti 8. kottapéldát.

8. Dyer, *ibid.*

hogyan jelentkezett: regionális, lokális igényeket elégítettek ki, vagy/és időben álltak egymástól távolabb? Magam a dialektusvariánsok azonosítása során hajlamos vagyok arra, hogy a hajlítgatásokat a differentiákban – nem általában, hanem adott tónusban egyen-egyenként vizsgálva – tágabb földrajzi körön belül archaizmusként fogjam fel; tehát kronologikusan oly módon, mintha a díszített változatokat is őrző régi pluralizmust később uniformizáltság, a díszítetlen egyeduralma váltotta volna fel.⁹ Újabb szempontként vetődhet itt fel a zeneelméletírók szerepe a zoltárdifferentiák leegyszerűsítésében.

Az alábbi fejezetben a szóba jöhető hajlításos differentiák közül az 1. tónus Közép-Európában tipikusnak számító, harmadik és/vagy negyedik szótagon *clivist* énekeltető *Saeculorum amen*-jeit veszem górcső alá annak érdekében, hogy a differentiavariáns elterjedtségi körére, esetleg használatának időbeli határait következtetni lehessen. Mindegyik ilyen 1. tónusú, hajlítással ellátott differentiának pontosan azonosítható a szillabikus megfelelője a repertoárban. Ezeket a szillabikus alapformákat viszontláthatjuk számtalan késő középkori zsolozsma-énekeskönyvben és tonáriusban, a legkülönbözőbb intézményi körből és földrajzi régióból. A dallamos változatok nem olyan gyakoriak: legutóbb a Hollandrinus-tradíció 15. századi zeneelméleti traktátusainak közreadása során két tonáriusfejezetben lehetett rájuk felfigyelni (10. kép).¹⁰ Jelenlétüket a zsolozsmaforrásokban látványosan tükrözte a közép-európai antifónadallamok korpuszának közreadása, hiszen az esztergomi rítust reprezentáló kódexekben előfordulnak a hajlítással megtűzdelt, dallamos kadenciák.¹¹



10. kép: D-Kl 2° ms. math. 31, f. 8v

9. Dyer (*ibid.*, 556.) ebben ellentétes véleményt formált; szerinte az egyszerűség azoknál a zoltárrecitációs formuláknál, amelyeknek alig van felismerhető, egyéni alakja, a fejlődés egy archaikus állomása. (A két állítás egyszerre is igaz lehet.)

10. A TRAD. Holl. XVII mindkét kéziratában és TRAD. Holl. XXIV kasseli kéziratában (mert a másik, erlangeni forrásban nincs is tonárius). Chr. Meyer, Á. Papp, ed., „Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Guelferbitani 696 Helmstadiensis una cum cod. monasterii S. Petri Salisburgensis a. VI. 44 (TRAD. Holl. XVII)”, in TIH V, 208–211;155–246; M. Bernhard, E. Witkowska-Zaremba, ed., „Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Casselani 2° ms. math. 31 et Erlangensis 496 (TRAD. Holl. XXIV)”, in TIH VI, 202–203.

11. Dobszay, Szendrei, *Antiphonen*, MMEA, V/1, 117*–118*.

I. Ton (Zu S. 131.)

	A	B	C
Erste Differenz			
	Euouae	Euouae	Euouae
Zweite Differenz			
	ae	ae	ae
Dritte Differenz			
	ae	ouae	ae
Vierte Differenz			
	ae	ae	ae
Fünfte Differenz			
	ae	ae	ae
Sechste Differenz			
	ae	ae	ae

11. kép: A zoltárdifferenciák összehasonlítása (P. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, 132).

A megfigyelés azonban korántsem újkeletű. Ilyen jellegű differenciavariánsok a tonárius és a zoltártónusok kutatástörténete során újra meg újra felszínre kerültek, a forrásbázis kiszélesítésével és a meggyőző interpretációval azonban adós maradt a szakirodalom. Már Wagner táblázata bemutatta ezt a variánslehetőséget az 1. tónus hatféle differenciájánál a német nyelvterületről származó tonáriusból, szembeállítva az itáliai és francia eredetű kéziratok zoltárvégződéseivel (11. kép).¹² A 20. század elején Franz Xaver Mathias úgy jellemezte a differenciák e hangcsoportjait, mint „esztétikailag hatásos mozzanatokot” az Affligemensis (Cotto) tonárius bemutatásakor;¹³ eközben az általa közreadott Königshofen-tonáriusban is megvoltak ugyanezek a jellegzetes végzések.¹⁴ Mathias az akkoriban divatos zeneesztétika alapjain egyfajta magasabb rendezettségként értékelte a jelenséget a differenciák antifónához kapcsolódásánál. Több mint 80 évvel később igen hasonló gondolatot vetett föl Dyer, amikor az antifóna dallamotívumainak tükröződését, előrevetítését látta-láttatta a zoltárformulák kettős hangcsoportokat tartalmazó záradékaiban (és a differenciákban általában).¹⁵ A témában azonban sem zeneesztétikai, sem történelmi szempontból nem folytatott senki reprezentatív vizsgálatot. Magam, anélkül, hogy érdemben állást tudnék foglalni e kérdésben, csupán a neumatikus jelző -

12. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, 131–132. (Forrásairól lásd a dolgozat I. részének 114. jegyzetét.)

13. F. X. Mathias, *Der Straszburger Chronist Königshofen als Choralist. Sein Tonarius* (Graz: Verlagsbuchhandlung Styria, 1903), 66–70. („ästhetisch wirksame Momente, wie melodische Vorbereitung [...]”, *ibid.*, 67.)

14. *Ibid.*, 100–108.

15. Dyer, „Singing of Psalms”, 555.

szillabikussal szembeállított – használatával szeretném fölhívni a figyelmet az antifónák kora középkori törzsanyagára jellemző dallamstílus és a kéthangos neumákkal gazdagított zoltárformulák között fennálló kapcsolatra.

Amikor nagyjából három évtizeddel Mathias után Ephrem Omlin a korai Sankt Gallen-i tonáriusforrások tonáriusbetűinek rendszerét, illetve a zoltárkadenciák szerint létrejött antifónacsoportjait vizsgálta, a neumatikus terminációkat illetően a sorrendiség kérdéséig merészkedett. Leszögezte, hogy az 1. tónus „eredeti” differentiadallamai a „gazdag, díszített” formák lehetnek – szemben a „leegyszerűsített” kadenciákkal, amelyek azonban már egy korai időszakban bevettek voltak a latin („román”) gregorián dialektus földrajzi térségében.¹⁶ Heinrich Sowa a megfelelő 1. tónusú zoltárkadenciát a solesmes-i, vatikáni antifonálékból szintúgy későbbi és „dekolorált” változatnak hívta, összehasonlítva a differentia-formula szóban forgó változatait 1935-ben megjelent forráskiadásának bevezetőjében.¹⁷ Az 1960-as években Falvy Zoltán a Wagner által kitaposott úton haladva kibővítette az összehasonlításba bevont térségek és források körét; előre elhatározott célja pedig a gregorián germán dialektusának bemutatása volt a zoltárdifferentiákon. Repertóriumában így nagy mértékben gyarapodott az 1. tónus különböző végződéseinek száma.¹⁸ Hugo Berger könnyen áttekinthető kottás táblázatai alapján is meggyőződhattünk a clivist tartalmazó 1. tónusú differentiák hangsúlyos jelenlétéről, miközben a már régebben is feldolgozott források mellé (Affligemensis, Königshofen, Frutolfus, Hartker-Antiphonale) alig adott újat: mindössze a münsteri Alopecius-nyomtatvánnyal és egy jobbra bajor kolostorokból származó, közelebből meg nem határozott antifonálékból álló forráscsoporttal bővült a készlet. Berger fontos megfigyelése volt, hogy előfordulhatott ugyanannak a differentiának díszített és díszítetlen variánsa egymás mellett egy kódexen belül.¹⁹ Az ő összegzésében már

16. „Wie die übrigen Kadenzen des 1. Modus zeigen, gehört die Clivis auf der 3. und 4. Silbe zum festen Bestand der mittelalterlichen Choralüberlieferung, ja diese reichere, verzierte Form [...] scheint sogar die ursprüngliche Kadenzmelodie der 1. Tonart gewesen zu sein. Die vereinfachte Kadenz hat aber schon frühzeitig in den Ländern der romanischen Choraltradition Eingang gefunden [...], während die Länder deutscher Zunge noch sehr lange am Alten festgehalten haben.” E. Omlin, *Die sankt-gallischen Tonarbuchstaben. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Offiziumsantiphonen in Bezug auf ihre Tonarten und Psalmkadenzen*, Veröffentlichungen der Gregor. Akademie zu Freiburg (Schweiz), 18, hrsg. K. G. Fellerer (Regensburg: Pustet, 1934), 164.

17. H. Sowa, *Quellen zur Transformation der Antiphonen, Tonar- und Rhythmusstudien* (Kassel: Bärenreiter, 1935), 16–19.

18. Z. Falvy, „Zur Frage von Differenzen der Psalmodie”, in *Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 25: Festschrift für Erich Schenk* (Graz, Wien, Köln: Hermann Böhlaus Nachf., 1962), 161.

19. H. Berger, *Untersuchungen zu den Psalm differenzen*, Kölner Beiträge zur Musikforschung, 37, hrsg. K. G. Fellerer (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1966), 10–40.

hétféle 1. tónusú végződés szerepel clivisekkel; egy *D* és egy *F* végű, valamint három *G* és két *a* végű differentia.

Igen valószínű, hogy e dolgozat kereteit jóval meghaladná a források kimerítő, szisztematikus feltárása, vagy akár csak megközelítően lezárt forráslista létrehozása is – illusztrálandó a szóban forgó 1. tónusú differentiák használati körét. Az alábbi forrásáttekintés mégis közelebb visz talán azokhoz a következtetésekhez, amelyek az 1. tónusú neumatikus zsoltvégzések kérdését tisztázhatják, sőt, tovább vezethet, hozzásegíthet általában a középkori differentia-praxis árnyaltabb jellemzéséhez.

1. A középkori magyar zsolozsmahagyomány kódexei.

- Praha, Strahovská knihovna (CZ-Ps), DE. I. 7: Breviarium notatum Strigoniense, 13. század 2. fele (STR-7).²⁰
- Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi (TR-Itks), Deissmann 42: Isztambuli antifonále, 1360 körül.²¹
- Győr, Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár (H-Gc), sine sign.: Antiphonale Waradiense („Zalka”), 15. század vége (T-0).²²
- Zagreb, Metropolitanska Knjižnica (Hrvatski Državni Arhiv, HR-Zda), MR 8: Antiphonale Paulinorum, 15/16. század (STR-8).²³
- Bratislava, Archív hlavného mesta SR (SK-BRm), EC. Lad. 6: Antiphonale „Strigoniense”, 15. század 2. fele (STR-1).²⁴
- Bratislava, Slovenský národný archív (SK-BRSa), 2. (olim Knauz 2): Antiphonale „Strigoniense”, 15. század 1. fele (STR-2).
- SK-BRm, EC Lad. 4. (olim Knauz 3): Antiphonale „Strigoniense”, 15. század 1. fele (STR-3).

A sztrahovi kódex az esztergomi úzus zsolozsmáját tartalmazza, a magyarországi gregoriánium fő vonalát képviseli.²⁵ Az Isztambuli antifonále vagy valamelyik magyarországi püspöki székhelyről származik, vagy olyan, bizonyos önállósággal

20. J. Szendrei, ed., intr., *Breviarium Notatum Strigonienses saeculi XIII*, Musicalia Danubiana, 17 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998)

21. J. Szendrei, ed., M. Czigler, L. Dobszay et al., *The Istanbul Antiphonal, About 1360, Facsimile Edition With Studies* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999)

22. A. Kovács, ed., *Corpus Antiphonarum Officii – Ecclesiarum Centralis Europae* [továbbiakban: CAO–ECE], VII/A, *Transylvania–Várad (Temporale)* (Budapest: HAS Institute for Musicology, 2010), 41–42.

23. L. Dobszay, A. Kovács, ed., CAO–ECE, V/A, *Esztergom / Strigonium (Temporale)* (Budapest: HAS Institute for Musicology, 2004), 34–35, 41.

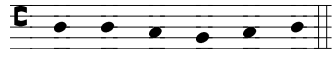








24. A továbbiakhoz is: *ibid.*, 37–38.

25. A felsorolásnál zárójelben megadott rövidítések a forrásoknak a MMMA V. kötetében használt szíglumai. Valamennyi itt tárgyalt zsolozsmakódex leírását lásd még: Dobszay L., *Corpus antiphonarum: Európai örökség és hazai alakítás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2003), 40–43.

rendelkező egyházi intézményből, amely Esztergommal, az érseki székhellyel közeli kapcsolatban állt.²⁶ Az ún. Váradai vagy Zalka antifonále a középkori Magyarország második, déli egyháztartománya szuffragáneos püspökségének, a váradinak a szerkönyve volt. A kéziratot Pruisz (Filipecz) János (1509) megrendelésére készítették; négykötetes díszkódex-sorozatnak képezte részét, s ma igen hiányos állapotban van. A magyarországi pálosok antifonáléját Remetén használták, Zágráb közelében. Tartalma a jól ismert okokból igen szorosban kapcsolódik Esztergom liturgikus-zenei hagyományához. A STR-1-es antifonálét feltehetően Budán készítették, míg a STR-2-es és -3-as, melyek egymást kiegészítő énekeskönyvek a téli és nyári időszakra, a pozsonyi társaskáptalan használatában voltak. Mindhárom kötet az esztergomi zsolozsma-rítus fontos dokumentuma.

A források fenti sorrendje aszerint alakult ki, mekkora arányban fordulnak elő bennük a dallamos – mert *cliviseket* tartalmazó – 1. tónusú zsolotárdifferentiák. A STR-7, az Isztambuli antifonále és a T-0 antifónái mellett csak egészen kivételesen olvashatók szillabikus *Saeculorum amen*-ek; a megnevezett énekeskönyvekben a „normális” differentia-alak 1. tónusban neumatikus. Ezeket a dallamos végződéseket ugyanakkor egy kódexen belül is többféle variánsban alkalmazták a lejegyzéskor. (80. kottapélda.) A többi kéziratban ezek a differentia-változatok csak néhányszor (legfőljebb négyszer) – STR-2- és -3-ban margináliaként – bukkannak fel, így periférikus jelentőségűnek mondhatók. Jól látszik, hogy Berger vagy Wagner kimutatásához képest az esztergomi breviarium notatum (STR-7) *clivis*-es hajlításai újabb differentiákra is kiterjednek (a1, d1, d2).

80. kottapélda: Dallamos zsolotárdifferentiák a STR-7-es esztergomi breviarium notatumban (CZ-Ps DE. I. 7)

a1	a2	a3
		
		
		

26. Dobszay, Kovács, ed., *CAO-ECE*, V/A, 35–36, 40.



2. A tonáriusbetűk jellemezte forráscsoport. – A délnémet bencés antifonálék és tonáriusok.

A tonáriusok történetének korai korszakához tartozik a tonáriusbetűk Sankt Gallen-i gyakorlata, amely a tónus és azon belül a zsoltárkadencia betűkkel történt kódolását jelenti, és amelyet Omlin a Sankt Gallen-i, einsiedelni, rheinai és Sankt Blasien-i (illetve engelbergi) bencés apátságok fennmaradt kéziratai alapján igen részletesen rekonstruált.²⁷ Ugyanezeket a tonáriusokat Michel Huglo az átmeneti vagy svájci régió tonáriusainak hívta monográfiájában.²⁸ Az említett kutatók előtt annak idején még nem lehettek ismertek az ugyanebbe a körbe illeszkedő, Lambachból (Felső-Ausztria, 12. század)²⁹ és Sankt Lambrechtből (A-Gu Ms. 29 és 30; Steiermark, 14. század) származó, nemrégiben a kutatók látóterébe került antifonálék. A tonáriusbetűk zenei tartalmának megfejtéséhez Omlin különböző módszereket vett igénybe: ugyanennek a földrajzi területnek és liturgikus úzusnak jól értelmezhetően kottázott – diasztematikus neumákkal írt – dokumentumait, s bőségesen kiaknázta a tonáriusok, tonáriustöredékek és marginális lejegyzések nyújtotta adatokat. Rekonstrukciója

27. Omlin, *Die Sankt-Gallischen Tonarbuchstaben*, 15–24 (a források áttekintése), 159–162. Ami a forrásleírásokat illeti, Huglo monográfiája nem hozott lényegesen újat, vö. M. Huglo, *Les Tonaires, Inventaire, Analyse, Comparaison* (Paris: Société Française de Musicologie, 1971), 233–243.

28. Huglo, *ibid.*

29. L. Fagin Davis, *The Gottschalk Antiphony, Music and Liturgy in Twelfth-Century Lambach*, Cambridge Studies in Palaeography and Codicology, 8 (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 67–73 (tonáriusbetűk és antifonák), 142–147 (tonáriusbetűk összevetése Omlin adataival), 149–162 (az antifonák tónusok és differentiák szerint).

nyomán és az azóta megismert források által megerősítést nyerve az 1. tónusú differentiák egységesen a gazdagabb dallamalakban tárulnak elő: a hathangos formula 3. és 4. szótagján *clivisekkel*.³⁰

Lazán kapcsolódik e forráskörhöz a két kvadrátnotációs einsiedelni bencés antifonále a 14. század elejéről:³¹ CH-E Cod. 610 (88) és Cod. 611 (89). Mindkettőben megjelennek a hajlítással ellátott 1. tónusú differentiák is; a 610-es kódex első lapjain rögtön többféle, egyenrangú változatban. (81. kottapélda)

81. kottapélda: 1. tónusú differentiák a CH-E Cod. 610 első lapjain.

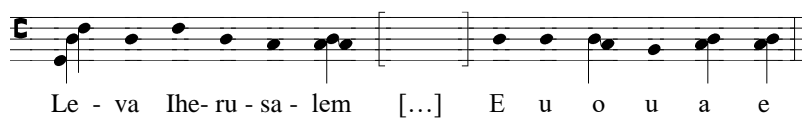
fol. 1r



fol. 12v



fol. 15r



fol. 22v



A Zwiefalten antifonáléban (D-KA Aug. perg. 60), Közép-Európa egyik legjelentősebb monasztikus-bencés zsolozsmaforrásában, amelyen vagy 150 évnyi távlatban hagyták rajta kezük nyomát a leírók és a használók, az egyik notátor négyvonalas kottákon is megörökítette a díszített zsoltvégződéseket. A kódexről szóló monográfia és CANTUS Index³² egyik jelentős hozadéka volt a zsoltdifferentiák szisztémájának összevetése a hozzá közel állónak ítélt engelbergi

30. Omlin, *Die sankt-gallischen Tonarbuchstaben*, 164–169.

31. J. Szendrei, „Prager Quellen zum Hirsauer Choral”, in *IMS Study Group Cantus Planus, Papers Read at the 7th Meeting Sopron, Hungary, 1995* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998), 558 (itt a Hirsauhoz köthető notáció 14. századi különös eltűnéséről).

32. H. Möller, hrsg., *Antiphonarium, Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. 60, Codices illuminati medii aevi*, 37 (München: Edition Helga Lengenfelder, 1995), 33–34; H. Möller, „Introduction”, in J. Metzinger et alia, *CANTUS: The Zwiefalten Antiphonar, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. LX, Printouts from an Index in Machine-readable Form: A CANTUS Index*, Musicological Studies, 55/5 (Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 1996), xxx-xxxiii.

Directorium³³ rendszerezésével, antifónabesorolásaival. A Zwiefalten antifonálét egyébként a hirsai bencés reformliturgia kiemelkedően becses emlékeként szokás értékelni. Ugyanehhez a körhöz tartozik az Omlin által feldolgozott Rheinaui antifonále is (Cod. 28).³⁴ Jóllehet a hirsai zsolozsmaforrások egymás közti viszonyának pontosabb meghatározása, a liturgikus, szöveges és zenei összefüggések átfogó vizsgálata még a jövő sokat ígérő feladatai közé tartozik, az már jó ideje világos a kutatók előtt, hogy egyenlőségjel tehető a Hesbert által felvázolt IV-es számú monasztikus forráscsoport és a hirsai zsolozsma reprezentánsai között.³⁵ Ennek a Hirsau-szakértők által részletesen elemzett listának köszönhetően fordult a figyelmem egy annak idején még közelebről meg nem határozott kézirat felé: ez a kremsmünsteri kolostor breviarium notatuma (A-Lis 290 [183]), amelyben – bár hangjelzése végig adiasztematikus német neumaírás – könnyen kivehetők a két clivis-szel kottázott 1. tónusú zoltárdifferentiák.³⁶

Szendrei Janka a kottaírás alapján azonosította a prágai Szent György bencés apácakolostor középkori kódexállományán belül a hirsai tradíciót képviselő, pompás kéziratgyűjteményt.³⁷ A zsolozsmaforrásokat a notáción kívül egyúttal olyan jelentéktelennek látszó tartalmi, zenei jegyek is, mint a zoltárvégződés a délnémet bencés kútfőkhöz kapcsolják. A két, alább következő énekeskönyv nemcsak az antifónák mellett kínálja fel az 1. tónus szóban forgó jellegzetes differentiáit, de a bennük foglalt tonáriusban is ugyanezek a hajlításokkal díszített kadenciák figyelhetők meg (82. kottapélda):

- Praha, Národní knihovna České republiky (CZ-Pu), XIV C 20: Antiphonale Monasticum, 13/14. század. (Tonárius-rész: f. 216r-219v.)
- CZ-Pu XII E 15c: Hymnarium, Officium Sanctorum etc., 14. század. (Tonárius-rész az egyszerű zsolozsmazoltározás mintáival: f. 152r-158r.)

33. Engelberg, Stiftsbibliothek, Cod. 102 (12. század 1. fele). A kódex azt a reformliturgiát tartalmazza, amelyet a Sankt Blasien im Schwarzwald kolostorából „exportáltak” Engelbergbe. Omlin, *Die sankt-gallischen Tonarbuchstaben*, 19. – A Möller-féle tonáriusrekonstrukcióról szó esett fent az I. részben (29. oldal).

34. Omlin, *Die sankt-gallischen Tonarbuchstaben*, 18–19.

35. R.-J. Hesbert, ed., *Corpus Antiphonarium Officii, V, Fontes earumque prima ordinatio*, *Rerum Ecclesiasticarum Documenta, Series Maior, Fontes XI* (Roma: Herder, 1975), 412; F. Heinzer, „Der Hirsauer ‘Liber Ordinarius’”, in: *Klosterreform und mittelalterliche Buchkultur im deutschen Südwesten*, *Mittellaiteinische Studien und Texte*, 39 (Leiden–Boston: Brill, 2008), 218–219.

36. M. Czernin, ed., intr., *A Monastic Breviary of Austrian Provenance, Linz, Bundesstaatliche Studienbibliothek 290 (183)*, *A CANTUS Index*, Musicological Studies, Vol. LV/3 (Ottawa: 1995) – A pontos liturgikus és zenei meghatározással a tartalomjegyzék és a bevezető kismonográfia ígéretes elkészülte ellenére adós maradt a szerző.

37. Szendrei, „Prager Quellen der Hirsauer Choral”.

82. kottapélda: CZ-Pu XIV C 20, f. 217r-v (tonárius, 1. tónus, egyszerű zsolttározás)

E u o u a e Ec - ce no-men Do- mi - ni.

E u o u a e Le - va Ihe - ru - sa - lem.

E u o u a e In cra - ti - cu - la te De - um.

E u o u a e De Sy - on.

E u o u a e Red-de mi- hi

Végül még említést érdemel két, a salzburgi Szent Péter bencés apátságából fennmaradt fontos dokumentum:

- Wien, Österreichische Nationalbibliothek (A-Wn), Ser. Nov. 2700: Graduale, Sequentionale, Antiphonale Monasticum, 12. század.³⁸
- Salzburg, Stiftsbibliothek St. Peter (A-Ssp), a. VI. 44: Florilegium theoreticum, 15. század vége.

A több liturgikus könyvműfajt magába foglaló, kiemelkedően jelentős délnémet – salzburgi – forrás pontos provenienciája és kapcsolódási pontjai a monografikus feldolgozás ellenére nem rajzolódtak ki elég élesen.³⁹ Zsoltárdifferentiáit viszont, melyeket vonal nélküli német neumairással jegyezték le, már pár évtizeddel ezelőtt a zsolttárrecitáció terminációinak összehasonlításakor mint a „germán” forráscsoport karakterisztikus variánsait mutathatták be, mivel az 1. tónusú formulákat a kettős hangcsoportok jellemezték.⁴⁰ A salzburgi zeneelméleti gyűjtőkézirat második tonáriusa (f. 46v) az 1. tónusban szintén dallamos kadenciaváltozatokat vonultat fel. Az értekezés és a tonárius a Hollandrinus-tradíció körébe tartozik;⁴¹ annak 15. századi zeneelméleti

38. S. Engels, *Das Antiphonar von St. Peter in Salzburg, Codex ÖNB Ser. Nov. 2700 (12. Jahrhundert)*, Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik, 2 (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1994)

39. Vö. David Hiley kritikájával: *Music & Letters* 77 (1996), 113–115.

40. Falvy, „Zur Frage von Differenzen”, 161–162 (Az 1. tónus differentiáinak írásképét a vonalrendszer nélküli német neumákkal bemutató példája minden kétséget kizáróan ebből a kódexből való.)

41. Lásd fent a 10. jegyzetet. A TRAD. Holl. XVII-es traktátus-tonárius másik kézírata (D-W Cod. Guelf. 696 [Helmst.]) is tartalmazza a hajlításos differentiákat.

munkáira, illetve a hozzájuk illeszkedő tonáriusokra pedig nem különösebben volt jellemző a díszített differentia.

A salzburgi kéziratok specifikus differentia-dallamvariánsainak eredete nyilvánvalóan valahol a délnémet monasztikus hagyomány tájékán keresendő. Felvetődik ugyanakkor a kérdés, hogy a különböző tényezők, mint az egyházi intézmények filiációja, a bencés rend saját úzusának továbbvitele, a földrajzi elhelyezkedés okozta kölcsönhatások, vagy az intézmény, illetve szkriptor egyéni döntése mi módon vették ki részüket a differentia-praxis archaikus vagy más, alternatív megoldásaiból. További vizsgálat tárgyát képezi, vajon a dallamos differentiák a bencés reformmozgalmaknak köszönhetően kerültek használatba, vagy konzerválódtak, netán azoktól független jelenségként kell rájuk tekintenünk. Célravezető lenne a bencés liturgikus énekeskönyvek differentia-készletének vizsgálata minél szélesebb időbeli és földrajzi perspektívában és mélységben. A tisztánlátást, az egyértelmű következtetéseket elősegítené természetesen – ha arra lehetőség kínálkozik – minél több forrás megbízható liturgikus-zenei beazonosítása; valamint az összefüggés megtalálása a liturgikus úzus egyéb jellegzetes pontjai és a differentia-praxis között. A dallamos és szillabikus differentiák közti viszony természetére – leszármazás, csere, vagy különhagyomány – vonatkozó elfogadható hipotézishez mindenesetre csak a forráslista bővítésével juthatunk.

3. Korai délnémet tonáriusok.

Reichenauai Berno művének (11. század eleje) viszonylag bőségesen fennmaradt, későbbi kéziratok forrásanyagában a tonáriusban felsorolt zoltárdifferentiák többnyire neumákkal vannak ellátva. A legrégebbi délnémet tonáriusok – Prümi Regino tonáriusa, karoling tonárius, Hartker-antifonále, Frutolfus-tonáriusa, altzellei tonárius – alapján készült összevetés, amelyet Alexander Rausch, a Berno tonárius kritikai kiadásának készítője állított össze, és amely a hangmagasságokkal rekonstruált differentiákat is közli,⁴² futó pillantásra árulkodik a clivist tartalmazó végződésekről, és arról, hogy 1. tónusban egyetlen szillabikus differentia-variáns sem létezett ott, ahol egyébként arra lehetőség lett volna. Ebből következett, hogy az 1. tónusú dallamos differentiákat a gregoriánus korai időszakából eredően a germán dialektus karakterisztikus jegyének tekintették.

42. A. Rausch, *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Edition und Interpretation*, Musica Mediaevalis Europae Occidentalis, 5, hrsg. W. Pass (Tutzing: Schneider, 1999), 159–187.

Az adiasztematikusan lejegyzett differentiák megfejtése, mint kulcsfontosságú munkamódszer, terítékre került már fent az egyik archaikus 3. tónusú végződéshez kapcsolódó nyomozás során. Ebben az elődök munkájára lehet építeni, miközben elkerülhetetlen, hogy új szemmel nézzünk adataikra. A régi tonáriusok figyelmes olvasása különféle eszközöket ad ehhez kezünkbe. Walther Lipphardt karoling tonárius-rekonstrukciója annak idején alkalmat teremtett a 980-ból származó, régebbi reichenauai tonárius (D-BAs Lit. 5) vonal nélküli neumákkal írt zoltárdifferentiáinak interpretációjára.⁴³ Sowa ugyanezt a módszert követte *Libellus Tonarius* közreadásában,⁴⁴ amihez az ottobeureni kolligátum (D-Mbs clm 9921; 1160 körül) tonáriusát⁴⁵ hívta segítségül. Ez az altzellei *Libellus Tonarius* a hangközbetűkből álló, szűk körben használatos notációs szisztéma használatáról nevezetes.⁴⁶ Frutolfus tonáriusában, amellet, hogy a zoltárkadenciák neumákkal vannak jelölve, a szövegezésben benne rejlenek a zoltártónusok finálisai, a *Saeculorum amen*-ek utolsó hangjai és az antifónák kezdőhangjai is⁴⁷ – végső soron rendre az a hangközviszony, amelynek funkciója, hogy általa a kadenciák és incipitek könnyen felfoghatók legyenek. Ehhez igen hasonló a tónusok és a differentiák kezelése Affligemensis (Cotto) tonáriusában (illetve annak jól olvasható, vonalrendszeres kottás kézírataiban).⁴⁸ Az adiasztematikusan neumákkal rögzített kadenciák pontos hangmagasságainak és definitív alakjának megállapításakor csak a német neumaírás mindennemű *liquescens* jelzései hoznak némi bizonytalanságot a képbe. Ezeket is figyelembe véve áll mégis minden kétségen felül, hogy az ezredfordulóhoz közeli délnémet tonárius-dokumentumok valóban az 1. tónus differentiáinak karakterisztikus dallamos formáját tartalmazták.⁴⁹

43. W. Lipphardt, *Der karolingische Tonar von Metz*, Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, 43 (Münster: Aschendorff, 1965) 9, 13 (6. lj.)

44. Lásd Sowa, *Quellen zur Transformation der Antiphonen*. – Az irodalomban e forrás „Tonarius Augiensis” néven is föllelhető. Keletkezési helye és ideje újabban vitatott; lásd: H. Möller, *Das Quedlinburger Antiphonar, Teil 1, Untersuchungen*, Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 25/1 (Tutzing: Schneider, 1990), 114–116.

45. A digitalizált formában tanulmányozható forrásról lásd fent a II. rész 344. jegyzetét.

46. Az újabb irodalomban: Möller, *Antiphonarium, Farbmikrofiche-Edition*, 18–19.

47. Faksimile kiadás: R. Maloy, intr., ed., *München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b: The Tonary of Frutolf of Michelsberg fff. 34-73v*, Publications of Mediaeval Musical Manuscripts, 32 (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 2006); átirás, közreadás: C. Vivell, *Frutolfi Breviarium de Musica et Tonarius*, Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 188/2. (Wien: Alfred Hölder, 1919), 114–122.

48. J. Smits van Waesberghe, ed., *Johannis Affligemensis De Musica cum Tonario*, Corpus Scriptorum de Musica, 1 (Rome: American Institute of Musicology, 1950)

49. Még egy, főszövegben nem említett példány: D-Mbs clm 9921: „Ottobeureni kolligátum”, Udalscalcus tonáriusa, 21r.

Az imént tárgyalt, jól ismert források után hadd soroljak még idetartozóként néhány kevésbé látványos rövid tonáriust. (Mindegyikük egy-egy nagyobb liturgikus kézirat részeként foglal helyet.)

- Bamberg, Staatsbibliothek (D-BAs), Msc. Lit. 22: Graduale, Antiphonale Bambergense, 12/13. század, f. 201.⁵⁰
- D-BAs Msc. Lit. 23: Antiphonale Bambergense, 12. század vége, f. 159v–160v.
- Köln, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek (D-KNd), Codex 215: Breviarium Franconicum, 11/12. század, f. 209v–212r (a tonárius datálása: 13. század 2. fele).⁵¹

4. Egyes német egyházmegyék zsolozsma-énekeskönyvei.⁵²

A kéziratoknak ebbe a csoportjába először is a középkori kölni érsekség és szuffragáneos püspökségei – Trier és Münster – liturgikus énekeskönyvei kerültek; továbbá a passau-i Duna-menti püspökségnek és a salzburgi érsekségnek területéről származó forrásokat lehet itt áttekinteni a klosterneuburgi ágostonos kanonokrendi karkönyvekkel egyetemben. A jelenlegi szűk válogatást a jövőben minden bizonnyal könnyűszerrel lehet tovább bővíteni újabb felfedezésekkel.

- Trier, Bistumsarchiv (D-TRb), Ms. Nr. 491: Antiphonale Trevirensis, 15. század; Koblenz, Sankt Castor.
- D-TRb Ms. Nr. 521: Breviarium Notatum Trevirensis, 14. század eleje; Andernach, Sankt Thomas.
- Vercelli, Biblioteca Capitolare Eusebiana (I-VCd), Cod. CLXX (188): Breviarium Notatum, Supplementum, 13/14. század. A kódex főszövegétől jelentősen eltérő hozzáadás, amely, úgy látszik, Kölnhöz köthető,⁵³ és amelyben egyértelműen kimutathatók a dallamos 1. tónusú kadenciák.
- Antiphonarium, Dia pia Canoniarum horarum cantica: secundum ordinem atque usum Ecclesiae et diocesis Monasteriensis complectens. Köln: Alopecius, 1537.⁵⁴

50. Változatlanul másolták át a másik, 13. századi antifonáléba: D-BAs Msc. Lit. 26, f. 118v–119v.

51. Huglo, *Les Tonaires*, 257–258.

52. Itt jegyzem meg, hogy a Quedlinburgi antifonále – a Hartker-antifonále mellett az egyetlen teljes egészében hangjelzett zsolozsmaénekeskönyv a 11. század elejéről – szintén a szóban forgó differenciá-formulákkal van ellátva: kottaképében világosan olvasható a két clivis. Vö. Möller, *Das Quedlinburger, Teil 3, Fotografische Wiedergabe*, Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Band 25/3.

53. A kissé homályos proveniencia-meghatározáshoz adalékul lásd a CANTUS Database forrásleírását: <http://cantus.uwaterloo.ca/source/123766> (utolsó lekérdezés: 2019. március 10.)

54. Lásd Berger, *Untersuchungen*; továbbá Hans Ossing, *Untersuchungen zum Antiphonale Monasteriense (Alopecius-Druck 1537), Ein Vergleich mit den Handschriften des Münsterlandes*, Kölner Beiträge zur Musikforschung, 39 (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1966) – Ossing monográfiájában egyéb münsteri

- CZ-Pu III D 10: Vesperale Pataviense, 14/15. század.
- CZ-Pu I D 20: Antiphonale Pataviense, 15. század 1. fele (ún. „Rosenberg” antifonále).
- H-Gc Ms. I. 2: Antiphonale Vindobonense, 15. század.⁵⁵
- Vorau, Stiftsbibliothek, Cod. 287: Antiphonale Voraviense / Salisburgense, 14. század 1. fele.⁵⁶

A passzai vesperáléban csak elszórtan figyelhetők meg az 1. tónus hajlítgatott differentiai, ám annál érdekesebb helyzetben: már a kézirat elejének ugyanazon lapjain egymást váltja a kétféle differentia-változat. Ez sajátos, mivel sem az incipit hozzátársításában, antifóna és kadencia összekötésében, sem zenei jellegzetességekben semmiféle különbséget nem találni az *E* kezdőhangú antifónák között, melyek valami külsődleges ok miatt így kétféle zsoltvégződést kaptak. (83. kottapélda)

83. kottapélda: 1. tónusú differentiák a passzai antifonále (CZ-Pu I D 20) első lapjain

fol. 1r

A di - e - bus an - ti - quis [...] E u o u a e

Ec - ce no - men Do - mi - ni [...] E u o u a e

fol. 3r

In tu - o ad - ven - tu [...] E u o u a e

An - ge - lus Do - mi - ni [...] E u o u a e

A differentia-alakok vegyítése olvasható ki a Vorau 287-es antifonáléból is, de a szituáció némiképp eltérő. A kódex főszövegében a díszített 1. tónusú differentia-varianták számítanak elsődlegesnek, míg az arányaiban jóval csekélyebb számú szillabikus differentia a kézirat függelékében található. Összefüggés mutatható ki tehát a zsolozsma-énekeskönyv anyagának rétegzettségére és a differentia-praxis

kéziratos forrásokkal (pl. Münster, Bischöfliches Diözesanarchiv, Abteilung Domarchiv, Ms. 34) is összeméri, amelyek nem kevésbé tarthatnak számot érdeklődésünkre. Lásd *ibid.*, 137-140a.

55. Szendrei J., *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez, 1 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981), 62 (C 27)

56. Vö. F. K. Prassl, „Zur liturgischen Herkunft des Antiphonars A-VOR 287”, in *Dies est leticie. Essays on Chant in Honour of Janka Szendrei*, ed. D. Hiley, G. Kiss, Musicological Studies, 90 (Ottawa: The Institute of Musicology, 2008), 429-461.

szintjén megragadható különböző zenei variánsok között; erről a soron következő fejezetben szólok részletesebben. (A vorauai kézirat ráadásul tonáriust is tartalmaz a 285–288. fóliókon, amelynek adatait korábbi, zsolttárdallamokat elemző fejezeteimben hasznosítottam.) A feltehetően osztrák területről származó „bécsi” antifonále igen hasonló képet mutat: az 1. tónus szillabikus zsolttárdifferentiái kizárólag a késői officium-kompozíciókhoz kapcsolódva tűnnek fel, többnyire utólagos bejegyzések eredményeképpen.

Az ágostonos kanonokrend passauai egyházmegye területéről származó kézirateit a zsolozsmakutatás mint a salzburgi érsekség liturgikus könyveivel szoros kölcsönhatásban lévőket dolgozta fel.⁵⁷ Bennük a margóra írt zsolttárdifferentiák hangmagasság-viszonyai – így az 1. tónusú dallamos végződésben is – annak ellenére jól értelmezhetők, hogy vonalakat többnyire nem jelöltek a notátorok.

– Klosterneuburg, Bibliothek des Augustiner-Chorherrenstifts, Cod. 1010:

Antiphonale (pars hiemalis), 13. század vége

– A-KN Cod. 1011: Antiphonale (pars hiemalis), 14. század. (Zsolttárdifferentiák a margón két vonalra kottázva.)

– A-KN Cod. 1012: Antiphonale (pars aestivalis), 12. század közepe.

– A-KN Cod. 1013: Antiphonale (pars hiemalis), 12. század közepe.

5. További zsolozsmakódexek:

– Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, 406 (3.J.7): Antiphonale Ecclesiae St.

Mariae, Utrecht, 12. század.

A kéziratot a szakirodalom régóta a keleti és nyugati dialektusterület, illetve többféle liturgikus tradíció átmeneti dokumentumaként jellemzi. A zsolttárdifferentiákat legalább két lépcsőben vezették be az énekeskönyvbe; az 1. tónusúak mindenesetre egyértelműen hajlítgatottak, melodikusak.⁵⁸

– CZ-Pu, XIV A 19: Breviarium notatum metropolitanae eccl. Pragensis, 13. század vége.

– Praha, Knihovna Národního muzea (CZ-Pn), XV A 10: Breviarium notatum, 14. század

57. L. Dobszay, *CAO–ECE, I/A, Salzburg (Temporale)* (Budapest: HAS Institute for Musicology, 1990), 65, 67.

58. Ch. Downey, R. Steiner, ed., *An Utrecht Antiphoner, Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit 406 (3.J.7). A CANTUS Index*, Musicological Studies, 55/6 (Ottawa: The Institute for Mediaeval Music, 1997), xiv, xx; I. d. Loos et alia, *Utrecht Bibliotheek der Rijksuniversiteit MS 406 (3.J.7)*, Publications of Mediaeval Musical Manuscripts, 21 (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1997)

– Praha, Archiv Pražského hradu, Knihovna metropolitní kapituly (CZ-Pak), IV D 9: Collectarium, Liber ordinarius ecclesiae S. Viti in castro Pragensi, 13/14. század. Ebben a kolligátumban egy Intonarium-rész található (f. 127r-146v),⁵⁹ amely liturgikus sorrendben közöl antifónaincipiteket a hozzájuk tartozó zoltárdifferentiával és külön tónusmegjelöléssel.

A prágai Szt. Vitus székesegyházból, a prágai püspöki székhelyről fennmaradt legkorábbi zsolozsmakéziratokat⁶⁰ egyöntetűen a dupla clivis-szel kottázott 1. tónusú zoltárvégződés jellemzik. Legkorábban az Arnestus de Pardubitz prágai érsek (megh. 1364) nevéhez fűződő, nagyméretű, háromkötetes antifonále szkriptorai, illetve használói újítottak a készleten: a „régies” hajlítgatott differentiákat szillabikus megfelelőikre cserélték.⁶¹

– Udine, Biblioteca Arcivescovile (I-Udba), Ms. 84: Antiphonale Tarvisiense, 12. század.

Az itáliai zsolozsmakódexek differentia-készletének jellemzése, magyarázata során Joseph Dyer részleteiben bemutatta a Trevisói antifonále zoltárvégződéseit: az 1. tónusú kadenciák e kéziratban is a már jól ismert változatosságban, dallamos formában is felbukkannak.⁶²

A cividalei katedrális igen gazdag antifonále-állományában⁶³ az 1. tónusú differentiák ritkább, specifikus alakban vannak kottázva: *clivis* csak a *Saeculorum amen* 3. szótagján látható. (84. kottapélda) Ezek a kadenciák megfelelnek azoknak, amelyekkel vizsgálódásaim során a magyar zsolozsmaforrásokban és az einsiedelni antifonálékban találkoztam. (Lásd fent a 80. és 81. kottapéldán.) Összességében nem következetesek a cividalei antifonálék differentia-bejegyzései: esetenként különösebb logika nélkül váltakoznak a szillabikus és az egy hajlítást tartalmazó neumatikus alakok (Civ 34, 48).

59. A szakemberek nem foglaltak állást egységesen a IV D 9 antifónajegyzékének prágai eredete mellett. Idegenszerű vonásai délnémet mintapéldányra vallanak. Lásd Czagány Zs., „A középkori prágai officium liturgiai és zenei vizsgálata” (PhD diss., Budapest, 2002), 11-14.

60. A prágai zsolozsma forrásaihoz lásd: Zs. Czagány, *CAO-ECE, III/A, Praha (Temporale)*, Budapest 1996, 37.

61. Antiphonale archiepiscopi Arnesti de Pardubitz, 1364 (CZ-Pak, P 6/1-3), lásd: *Ibid.*

62. Dyer, „The Singing of Psalms”, 552-553. (forráslista az 569-571. oldalakon); J. Dyer, „Psalm, II: Lateinisch, einstimmig”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 7* (2., neu bearbeitete Ausgabe), hrsg. L. Finscher (Kassel: Bärenreiter, 1997), col. 1867-1868.

63. Legkevesebb hét – többé-kevésbé feldolgozott – antifonáléről van szó: Civ 34, 41, 44, 47, 48, 49, 57. A részletes forrásadatok listázása itt fölöslegesnek tűnik, hiszen egyetlen monográfiában megtalálható mindegyik részletes leírása: R. Camilot-Oswald, *Die liturgischen Musikhandschriften aus dem mittellalterlichen Patriarchat Aquileia, 1: Einleitung, Handschriftenbeschreibungen*, Monumenta Monodica Medii Aevi, Subsidia, II (Kassel: Bärenreiter, 1997)

Feltétlenül érdemes bevonni az 1. tónusú dallamos differentiák célzott vizsgálatába az aquileiai egyház zsolozsmáskönyveit. Bár az eredmények egyelőre kezdetlegesnek mondhatók, már szűrőpróbaszerűen végzett ellenőrzéssel is kimutatható az utóbb említett dallamos differentia elszórt előfordulása az aquileiai katedrális Go A karkönyvében.⁶⁴

84. kottapélda: Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale (I-CFm), Biblioteca, 57.

fol. 2r

Ec - ce no - men Do - mi - ni [...] E u o u a e

fol. 5r

In tu - o ad - ven - tu [...] E u o u a e

Se - de a dex - tris me - is [...] E u o u a e

fol. 5v

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na [...] E u o u a e

An - ge - lus Do - mi - ni nun - ti - a - vit [...] E u o u a e

Le - va Ihe - ru - sa - lem [...] E u o u a e

6. Késő-középkori tonáriusok a német nyelvterületről.

– Jacob Twinger von Königshofen: Tonarius seu libellus de octo tonis (IAC.

TWING.), 1410 körül. (Fennmaradt másolata egy kolligátumban: CZ-Pu XI. E. 9.)⁶⁵

– Conradus de Zabernia: Novellus musicae artis tractatus (CONR. ZAB. tract.),

1460–70 körül. (Három kéziratos forrásban a 15. századból.)⁶⁶

– Tractatus ex Traditione Iohannis Hollandrini XXIV, saec. 15 –

Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel (D-Kl), 2^o ms. math. 31.⁶⁷

64. Lásd *ibid.*, 64–67.

65. Vö. Mathias, *Der Straszburger Chronist Königshofen*.

66. K.-W. Gumpel, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Abhandlungen, Akademie Mainz, 1956/4. (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1956), 27–29.

Ahhoz, hogy CONR. ZAB. tonáriusát valóban a kölni egyháztartomány úzusához („Intonationes psalmodum secundum morem Coloniensis provinciae”) tartozónak véljük, sajnos, kevés az alapos bizonyíték a zeneelméleti munkát őrző kéziratok provenienciája felől.⁶⁷ Viszont a TRAD. Holl. XXIV tonáriusban is éppen úgy jelennek meg az 1. tónusú differentiák, mint Zabernnél: míg a differentia-készlet felsorolása szillabikus formulákból áll, addig az élen, a fődifferentia (*differentia / melodia principalis*) helyén a dallamos forma szerepel.

Összegzés

Olyan alapvető érdeklődésre számot tartó kérdésekről esett eddig szó, mint némely specifikus zsolnárdifferentia eredete és kora, használatának időtartama és földrajzi kiterjedése, használatba vételének indoka. Anélkül, hogy az 1. tónusú dallamos differentiák elterjedtségéről végleges földrajzi és intézményi térkép rajzolásáig jutottam volna, az alábbiakban fontosnak tartom összefoglalni az eddig összegyűjtött szempontokat és következtetéseket.

- Kiderült, hogy az 1. tónusú zsolnárdifferentia kétféle variálódási lehetősége nem véletlenszerűen következik be itt vagy ott, hanem a másodlagosan felbukkant forma – *clivis*-szel kizárólag a harmadik szótagján – épp olyan önálló rangú képződmény, mint a többi, és „tiszta”, önmagában, az egyéb variánsokkal nem keveredve is jellemezhet egész zsolnárdifferentiákat (lásd például Civalalét). Az eredetre, a kapcsolatokra vonatkozó magyarázatokat sürget az a jelenség, amikor a dallamos differentiák mindkét változata vegyesen jelenik meg egyazon zsolnárdifferentián belül (lásd például a magyarországi kódexeket).
- A kettős hangcsoportokkal díszített első tónusú differentiák minden bizonnyal az első tonáriusok és a gregoriánus liturgikus-zenei repertoárjának kottázás rögzítés révén elért stabilizálása idején, illetve annak közvetlen fizikai közelségében keletkeztek, ráadásul a germán-pentaton zenei dialektus keretein belül. Jogosan tekinthetünk rájuk úgy, mint archaikus jelenségekre, amelyek gyakorlati és teoretikus forrásokból egyaránt kimutathatók. Egy és ugyanazon differentia szillabikus és dallamos változatai egyidejűleg éltek, funkcionáltak egymás mellett, ezért egyiküket sem lehet sem viszonylagosan „ősformaként”, sem „kidíszített” vagy „lecsupaszított” változatként aposztrofálni.

67. A kézirat feltételezett keletkezési helye Fritzlár.

68. Gümpel, *Die Musiktraktate*, 27. A tonárius tartalmazó kézirat származási helyeként egy ferences kolostort adott meg a tartalomra hivatkozva.

- Különös érdeklődést keltenek a dallamos differentiák akkor, ha késő középkori zsolozsmakéziratokat szeretnénk interpretálni. Azok, amelyek az egész antifónakészletükre kiterjedően csak dallamos zsolotárdenciákat tartalmaznak, erősen archaizálás felé hajlanak. Bizonyos kódexek az 1. tónusú differentiákat legkülönbözőbb változataikban, tarka változatosságban mutatják be; itt valószínű feltételezés, hogy a differentia- (és antifóna-)készlet időben, térben, úzusban többféle, egymástól távoli repertoárból merített. Két, egymással ellentétes tendenciát lehetett felismerni: egyrészt a hatást, amely beszúrta a dallamos differentiákat a szillabikusak közé (STR-1); másrészt a kifejezett törekvést a dallamos végzések szillabikussal való lecserélésére (Arnestus-antifonále).
- A dallamos vagy a szillabikus differentia közti választás indokoltsága mögött az antifonále szkriptora részéről olyan valószínű forgatókönyvek futhatnak, mint a heterogén jellegű mintapéldányok használata, vagy az összemásolt antifónarepertoár rétegezettsége (Vorau-287, STR-8). Ez azonban nem alkalmazható válogatás nélkül bármelyik kézira (például Passau antifonále). Ugyanakkor az is leszögezhető, hogy dallamos vagy szillabikus végződés társítása az antifónával a középkornak ezekben a kései századaiban semmiképpen nem a zsolotárdifferentia és antifónaének közti jól hangzó átmeneten múlt.
- A számba vett forrásanyag alapján egyelőre korai lenne nyilatkozni az 1. tónusú differentiák Közép-Európában végbement uniformizálásának idejéről és hatóköréről. A dallamos kadenciák felszínre kerülése addig is nem kevés nyereséggel jár: fényt vethet egy-egy kézirat – antifonále vagy tonárius – leszármazására, mintapéldányára, orientációjára, rávilágíthat az antifónakészlet heterogén voltára.

2. Tonárius és antifonále egy kötetben: a Vorau 287-es kódex zsolnárdifferentiái⁶⁹

A liturgikus énekeskönyvvel együtt, egy kötetben fennmaradt tonárius a kettő közti szoros kapcsolatot, a zsolnározás elmélete és gyakorlata közt húzódó rejtett köldökzsinórt szimbolizálja. Azt sugallja, mintha a korabeli énekes kezében tartotta volna a zsolnározási praxishoz elengedhetetlen „normakönyvet”, s hogy a jelenkor kutatója rendelkezik azzal az „etalon” forrással, amelyhez viszonyítva reális alapokon nyugvó megfigyeléseket tehet az énekgyakorlat „normakövetésére” vonatkozóan. A legfontosabb kérdés tehát ezzel a forrástípussal kapcsolatban, hogy vajon a kettő – tonárius és antifonále – közös tartalmában, a pszalmódiáról szóló információkban, mint a differentia-kijelölések, a differentia-variánsok, mekkora megegyezés vagy különbség figyelhető meg. További, kevésbé lényeges, ám ezzel igencsak összefüggő elvi kérdés a műfajokra vonatkozik: meg lehet-e tudni az ilyen összetételű könyvből valamit a teoretikus kompendium és a liturgikus énekeskönyv korrelációjáról; hatással lehetett-e egyik a másikra? Ez utóbbira eddig jobbra szkeptikus válasz született.⁷⁰ Az előzetes várakozások alapján most ezt a kölcsönösséget arra szeretném fölhasználni, hogy a differentia-praxis tiszta és egyértelmű, egy úzust, egy korszakot, egy kódexet, egy notátort jellemezni képes eseteit kiszűrjem az antifonále nyilvánvalóan többrétű, sosem „vegytiszta” repertoárjából.

A mintavételhez az ún. vorau-salzburgi antifonálét (A-VOR Cod. 287) választottam.⁷¹ A 14. század első feléből származó zsolnározás-kéziratot a szakirodalom annak idején salzburginak tartotta, nemrégiben azonban Franz Karl Prassl tisztázta, hogy az egyébként vorau-i úzusnak megfelelően másolt antifonálét utólag dolgozták át a salzburgi szokásrend szerint.⁷²

A salzburgi székesegyházi káptalant 1122-ben megreformálták az ágostonos kanonokok regulája szerint. Az ágostonos kanonoki liturgikus úzus a székesegyház és az érsekség sajátjává lett legkésőbb a dóm 1198-as felszentelése táján. Mint anyakolostor, a salzburgi felelt számos új ágostonos kanonoki alapításért ugyanebben a században. A vorau-i apátságot már Seckauból

69. A téma első feldolgozása e dolgozat írójának tollából egy konferencia-előadás volt; lásd: Papp Á., „Tonar und liturgisches Gesangbuch in einem Band. Das Antiphonale ms. 287 der Stiftsbibliothek Vorau und sein Tonar”, in *Musica mediaeva liturgica, II*, ed. Rastislav Adamko (Ružomberok: Katolícka Univerzita v Ružomberku, Pedagogická Fakulta, Katedra Hudby, 2016), 145–160.

70. Lásd fent az I. rész 124. jegyzetét.

71. P. Fank, *Catalogus Voraviensis seu Codices manuscripti Bibliothecae Canonicae in Vorau* (Graz: Canonica Voraviensis, 1936), 152–153; lásd továbbá a CANTUS Database részletes forrásleírását: <http://cantus.uwaterloo.ca/source/123643>

72. Dobszay, *CAO–ECE, I/A, Salzburg*, 65; Prassl, „Zur liturgischen Herkunft”, 436–437.

alapították 1163-ban. Az egyes apátságoknak a reformált salzburgi liturgia hatása alatt kezdeményezett önálló úzusa a liturgia- és zenetörténeti kutatás még gyermekcipőben járó új fejezete.⁷³

A Vorau-287 tonárius-része egy invitatórium-dallamgyűjteményhez csatlakozik a 285 versón, és a zsolozsma egyszerű zoltártónusaival indul.⁷⁴ A differentiák az antifonále főszövegében mindenütt jól olvasható vonalrendszeres neumairással szerepelnek az antifónák mellett. Maga az antifonále csonkán maradt fenn: Karácsony első vesperásával kezdődik, és a Húsvét utáni napokig még két lacuna figyelhető meg a Nagyhét anyagánál.⁷⁵ A lacunák ellenére a munka első fázisában reálisnak látszott a téli Temporále és Sanctorale antifónáinak átvizsgálása Húsvétig abból a célból, hogy a tonáriussal összevethető legyen. A differentiánkénti antifóna-listák elkészítéséhez segítségül hívhattam a forrás teljes CANTUS indexét, illetve az antifónatételeket – összesen 2574 darabot – külön listázó kereső funkcióját;⁷⁶ mindkettő tartalmazza ugyanis az adatbázisba bevitt zoltárdifferentiákat is.

A Vorau-287 tonáriusa tónusokon belül differentiánként egyetlenegy antifónapéldát mutat be. A tonárius antifónáinak az a része, amely az antifonáléból ma hozzáférhető, csekély kivétellel valóban ugyanazzal a zoltárvégződéssel kapcsolódik össze az énekeskönyvben, mint amelyikkel a tonárius szkriptora lejegyezte.⁷⁷ (A különbségekre alább, a téma kifejtése során utalok.) Az 1., a 2. és a 8. tónusú zoltárvégződéseket viszont ebben a tonáriusban feltűnően a dallamosabb változatok jellemzik; közös jellegzetességük, hogy *punctum* helyett *clivist* kottáznak. (Lásd az 85. kottapéldát.) Az 1. tónusú kadenciák közül öt (G1, D1, a3, a2, G2) az ismert – s az előző fejezetben részletesen bemutatott – archaikus délnémet variánsban áll itt előttünk: a harmadik és negyedik szótagján *clivis*-szel. A 2. és 8. tónusú formulákat – negyedik szótagon szintén *clivis*-szel – a *Commemoratio brevis* példasorából sikerült legalább részben azonosítani, mint valamely gyaníthatóan régies zoltárdallam maradványait.⁷⁸ A 8.

73. Vö. a következő helyeken feltüntetett irodalommal: Dobszay, *CAO–ECE, I/A, Salzburg*, 63; Prassl, „Zur liturgischen Herkunft”, 430–432. Továbbá: Fank, *Catalogus*, 692.

74. F. 278v–285r: invitatórium-dallamok; 285v–286v: egyszerű zoltártónusok; 286v–288r: kantikum-tónusok.

75. Dobszay, *ibid.*; Prassl, *ibid.*, 437.










76. CANTUS Manuscript Index: Vorau, Stiftsbibliothek, 287 (olim XXIX) <http://cantus.uwaterloo.ca/index?source=123643> (utolsó lekérdezés: 2019. március 11.)

77. 1. tónus: *Ascendens Jesus* (269v), *Fontes et omnia* (107v – in margine), *Reges terrae* (73r), *Apertis thesauris* (20v); 3. tónus: *Auferte ista* (73r); 4. tónus: *Nisi diligenter* (42r); 5. tónus: *Fons hortorum* (158r, 169v); 6. tónus: *O quam metuendus* (241r); 7. tónus: *Quo progredieris* (150v), *Angelus ad pastores* (4r), *Angeli Archangeli* (180v); 8. tónus: *Pater Abraham* (66r), *Factus est repente* (107r) – Nincsenek benne az antifonálében: *Angelus Domini nuntiavit, De Syon veniet* (1. tónus), *O Sapientia* (2. tónus), *Ecce veniet [Dominus vagy: propheta]* (4. tónus), *Ecce ancilla* (8. tónus).

78. Lásd fent az I. részben: xx. oldal, x. kottapélda.

tónus ilyen jellegű variálódását továbbá Wagner francia területről származó tonáriusának példasorában és a Codex Rosenthal kantikumtónusában lehetett felismerni,⁷⁹ valamint itáliai antifonálék alapvető szakirodalomban közölt differentia-listáiban.⁸⁰

85. kottapélda: A Vorau-287 tonáriusának *cliviseket* tartalmazó zsolttárdifferentiái.

1. tónus	2. tónus	8. tónus
		
		
		
		
		

A tonáriusban az 1. tónusban hat, a 4., 7. és 8. tónusban négy-négy, az 5. és 6. tónusban két-két differentia, a 2. tónusban egyetlen végződés található. (Az antifonálékban a 4. tónusban felbukkan egy ötödik, *a* differentia!) A Vorau-287 antifonále CANTUS-beli tartalomjegyzéke a tonáriusban olvasható differentiókat tekintette elsődlegesnek, és előfordulásukkor a sorszám (tónuson belül és a tonárius közlésének sorrendjében) melletti kis „a” betűvel azonosította őket. Kis „b” betűt (vagy így tovább: „c”-t) azok a differentiók kaptak, amelyeknek alakja eltér a tonáriusbelitől. A differentiók az adatbázisban külön foglalnak helyet; nincsenek a tónusszámokkal összevonva. Mindez összességében azt jelenti, hogy az antifonále tonáriushoz viszonyított zsolttárkadencia-használatát könnyűszerrel át lehet tekinteni az adatbázis segítségével.

Megállapítható, hogy a „díszített” változatok mellett majdnem minden esetben azok hajlítás nélküli alakja is fellelhető az antifonále lapjain; kivételt ez alól csak az 1a2 differentia képez. A hajlítások által nem érintett többi tónusban és végződésnél pedig

79. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, 99, 137. (Szintén idézve fent az I. részben.)

80. Dyer, „Singing of Psalms”, 554; Hiley, *Western Plainchant*, 60. Utóbbi helyen idézet a Piacenza 65 tonáriusából; az antifonále differentia-készletét lásd: K. Glaeske et alia, *CANTUS: Piacenza, Biblioteca Capitolare 65*, Musicological Studies, 55/2 (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1993), xix.

más jellegű kadenciaváltozatokkal lehet találkozni. A megfigyeléseket és a tapasztalatokat az alábbiakban részletezem, illetve összegezem.

- A 2. tónusú zsoltvégződés tonáriusbeli alakja az antifonáléból teljességgel hiányzik. E differentiaalak valójában igen szokatlan és ritka. A Sankt Gallen-i tonáriusbetűk feloldásához használt délnémet bencés tonáriusokból és énekeskönyvekből olvasható ki;⁸¹ kivehető ugyanígy a Berno- és Frutolfus-féle tonáriusok kézírataiban,⁸² miközben vonalrendszeres notációval írt teljes zsolozsmakódex formájában tanút találni hozzá igen nehéz – e pillanatban meg kell elégednünk a Zwiefalten és az Utrecht 406 antifonálékkal.⁸³ Az eddig áttekinthető forráshelyzet tehát első vonalban ismét délnémet monasztikus eredetre és használati körre utal.
- A 8. tónusú antifónák mellett az antifonále téli temporáléjának első szakaszában kizárólag a tonáriusbelitől elütő, hajlítás nélküli alak található. A *c-h* hajlítással ékes differentiak jellemzően a *per annum* időszak énektételeitől kezdve, illetve Hetvenedvasárnap zsolozsmájában jelentkeznek először, és onnantól szinte egyeduralkodóak. (Lásd a 86. kottapéldát és az 28. táblázatot – egy kiválasztott differentia reprezentatív adataival.) Nem mellesleg a tónus első differentiáját (8g1) nagyjából ugyaninnen, az 50. fólió után majdnem mindig egy fölösleges *c* hanggal, hétszótagosra növelve kottázta a lejegyző (87. kottapélda).⁸⁴

86. kottapélda: 8. tónusú differentiak a Vora-287 antifonálében.

<p>„a” 50. fóliótól (D70, Annuntiatio stb.)</p>	<p>„b” 50. fólió előtt (téli Temporale és Sanctorale)</p>

81. Omlin, *Die sankt-gallischen Tonarbuchstaben*, 159–162 (források), 206 (dallamrekonstrukció). Viszont a 2. tónus magyarázatánál sajnos nem ad információt a szóban forgó variánsra vonatkozóan (169.).

82. Rausch, *Die Musiktraktate*, 82; Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 77 (verses tonárius, faksimile), 129; Maloy, ed., München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b, 42r-v.

83. Ezt a 2. tónusú differentiát kottázta a Zwiefalten antifonále (D-KA Aug. perg. 60) egyik notátora (pl. f. 14r: *Constantes estote*). Lásd J. Metzinger et alia, *CANTUS: The Zwiefalten Antiphonar*, xlv. Omlin (*ibid.*, 133–134.) még mint reichenauinak tartott forrással foglalkozott vele. – Ch. Downey, R. Steiner, ed., *An Utrecht Antiphoner*, xx.

84. A táblázat első oszlopában lévő antifónákra igaz állítás, kivéve, ha *-gal jelöltem az incipitet.

28. táblázat: A 8. tónus első differentiája (8g1) a Vorau-287 antifonáléban Nat és Pasc között.

„1a”			„1b”		
Incipit	F.	Lit. hely	Incipit	F.	Lit. hely
Liberasti virgam*	30v	f5 M	Orietur sicut sol	1r	Nat
Ideo que et quod	51r	Annunt. BMV	Dum ortus fuerit	1r	Nat
Voca operarios	54r	D70	Gaude et laetare	1r	Nat
Non licet mihi	54v	H70	Cum esset desponsata	1r	Nat
Sic erunt novissim	54v	H70	Tamquam sponsus	1v	Nat
Hymnum dicamus	56v	D60	Suscepimus deus	2v	Nat
Cum turba	56v	D60	De fructu ventris	5r	Nat
Semen cecidit	56v	D60	Stephanus autem	5v	Steph. m.
Advenerunt nobis	59v	Qu D1	Praesaepis angustia	5v	Steph. m.
Miserere mei*	62r	Qu D1	Lapidaverunt	7r	Steph. m.
Dixit autem paterfamilias	54v	H70	Adhaesit anima	7v	Steph. m.
Generatio haec prava	62v	Qu H1 f4	Patefactae sunt	7v	Steph. m.
Trium puerorum cantemus	65r	Qu D2	Miserere mihi	8r	Steph. m.
Egressus Jesus	65r	Qu D2	Sustinuit anima	8r	Steph. m.
Dixit Dominus mulieri	65v	Qu D2	Sepelierunt	8r	Steph. m.
Qui major est vestrum	65v	Qu H2 f3	Valde honorandus	8v	Ioh. ev.
Fili recordare	66r	Qu H2 f5	Ponam te	9r	Ioh. ev.
Malos male (bis)	66r	Qu H2 f6	Expandens	11v	Ioh. ev.
Dixit autem pater	66r	Qu H2 S	Istorum est enim	11v	Innoc. mm.
Extollens quaedam mulier	69v	Qu D3	Angeli eorum	13v	Innoc. mm.
Non dico tibi Petre	69v	Qu H3 f3	Generatio rectorum	14r	Innoc. mm.
Audite et intellegite	70r	Qu H3 f4	Venientes venient	14r	Innoc. mm.
Omnis plantatio	70r	Qu H3 f4	In principio et ante	15r	Oct. Nat.
Detinebant turbae	70r	Qu H3 f5	Natus est nobis deus	15r	Oct. Nat.
Bonum est sperare	73r	Qu D4	Natus est nobis Salvator	15r	Oct. Nat.
Ego sum qui testimonium	74r	Qu H4 S	Dum medium silentium	15v	D1 p. Nat.
Vide Domine afflictionem	76v	Qu D5	Maria autem	15v	Suff. BMV
In die magni festivitatis	77v	Qu H5 f2	Mirabile mysterium	17r	Oct. Nat.
Judica causam meam	80r	Qu D6	Pastores dicite	18r	Vig. Ep.
Inundaverunt	81v	Qu H6 f2	Venite adoremus	19r	Ep
Labia insurgentium	81v	Qu H6 f2	Ab oriente venerunt	21v	Ep. die2
Justificeris Domine in	83r	Qu H6 f5	Venient ad te	21v	Ep. die3
Contritum est cor	83r	Qu H6 f5	Super ripam	22v	Ep. die6
Cum his qui oderunt	83v	Qu H6 f5	Baptizat miles	22v	Ep. die7
Diviserunt sibi	84r	Qu H6 f6	Fontes aquarum	22v	Oct. Ep.
Insurrexerunt	84v	Qu H6 f6	Christo datus est	23v	Oct. Ep.
Vim faciebant	84v	Qu H6 f6	Quid est quod me	23v	Ep. D1
			Cum autem descendisset	23v	Ep. D3
			Ascendente Jesu	24r	Ep. D4
			Domine salva (bis)	24v	Ep. D4
			Surgens Jesus	24v	Ep. D4
			Domine Deus meus in	25r	D

Deus misereatur nostri	27r	D
Benedictio et claritas	27r	D
Conversus est	28r	f2
Adiuva me	28v	f2
Qui habitas in caelis	29v	f3
Avertit Dominus	29v	f4
Quoniam in te	29v	f4
Labia mea	30r	f4
Propitius esto	30v	f5
Averte faciem tuam	31r	f5
Hymnum cantate	31v	f5
Per viscera	32r	f6
Polycarpus presbyter	35v	Fab. et Seb.
Discede a me pabulum	35v	Fab. et Seb.
Benedico te pater	37v	Agn. v.
Congaudete mecum	37v	Agn. v.
Beata Agnes	38r	Agn. v.
Obtulerunt pro eo	40r	Purif. BMV
Si ignem adhibeas	41v	Agath. v.
Benedico te pater	43r	Agath. v.
Lux orta est	45v	Doroth. v.
Cum autem sero	54v	H70
Veri adoratores	70r	Qu H3 f6

87. kottapélda



E u o u a e

88. kottapélda: A7a differentia Vorau-287-ben (a, b) és normálalakja (c)

a) 5r

Red-em-pti-o-nem mi-sit [...] E u o u a e

b) 58v-59r

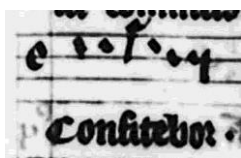
Cum ie-iu-na-tis [...] E u o u a e

c)

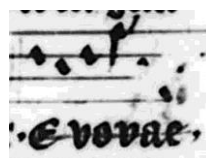
E u o u a e

- A 7. tónusban újabb kadenciaváltozatokkal szembesülhetünk. Először is, a tónus első, fődifferentiája (7a) a tonáriusban és az antifonáléban is, mindjárt kétféleképpen tér el az általánosan ismert alaktól (88. kottapélda). Feltűnő benne nemcsak az utolsó szótag tercet áthidaló *clivise* (c-a), hanem a notáció (e

differentiában szokatlan) magas *f* hangot jelölő, különös eleme: a száras punctum (virga?) felső kifutó díszítővonallal. A kódexnek ezeken az első fólióin ugyanez szerepel a 4. tónusú differentiák csúcshangjánál. (12/a-b. kép)⁸⁵ További rendkívüli jelenség a 7. tónus mindegyik differentiájában kizárólag az antifonále kottaképében megjelenő hangduplázás, illetve -triplázás (mindig *c-n!*); méghozzá egészen következetesen, ismét a Hetvenedvasárnap (és a márciusi Sanctorale) utáni időszakból. (89. kottapélda) Más eset, mint a 8. tónus téves szótagszám-szaporítása; úgy vélem, ezúttal a kimondottan aprólékos, esetleg valamely délnémet vonal nélküli neumaírás archaikus liquescens jeleire visszautaló notáció valószínűleg a formula előadásmódjának egy bizonyos sajátosságát tükrözi.



12/a. kép: A-VOR 287, f. 5r
(7. tónusú differentia)



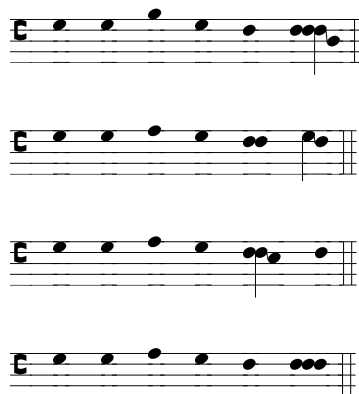
12/b. kép: A-VOR 287, f. 5v
(4. tónusú differentia)

89. kottapélda: 7. tónusú differentiák a Vorau-287 antifonáléban.

„a”
tonárius és antifonále az 50. fólió előtt (téli
Temporale és Sanctorale)



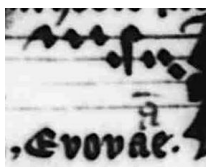
„b”
antifonále az 50. fóliótól
(D70, Annuntiatio stb.)



- A 3. tónusú antifonáknak az eddig tárgyalt tónusokhoz képest jóval szerényebb készletében hasonló notációs árnyalatok hozták létre a differentiák tonáriusbeli

85. 7. tónus: 4r, 8v, 11v, 13v, 14r-v, 16v, 17v, 18r-v stb., 48v (a kódex későbbi részében néha utólag behúzott szárral, pl. 84r); 4. tónus: 1r, 3r, 5r, 5v, 6v, 7r, 13r-v, 17r, 19r stb., 41r.

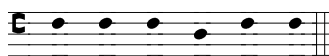
alakjától való eltéréseket, mint a 7. tónus esetében. (90. kottapélda⁸⁶) Úgy látszik, a második zsoltvégződés (3c) variánsának karakterisztikus jegye egy liquescens-féle a záróhangon; a megkülönböztetés a tonárius *Nigra sum* antifónapéldájának antifonálebeli helyén is megfigyelhető.⁸⁷ A harmadik zsoltvégződésre (3g1) a *clivis* értelmű hangok összekötés nélküli megjelenése jellemző. (13. kép) Ez úgyszintén érinti a megfelelő tonáriuspélda, a *Favus distillans* végződését az antifonáléban.⁸⁸



13. kép: A-VOR 287, f. 51v.

90. kottapélda: 3. tónusú differentiák a Vorau-287-ben.

„a”
tonárius



„b”
antifonále



A differentiák alkalmazásában az antifonálén belül ezúttal is éppen ugyanaz a liturgikus időszak, ugyanazok a fóliók tűnnek – ha nem is olyan éles – vízválasztónak, mint az eddig tárgyalt differentiakészletek esetében. Táblázatokban szemléltetem két zsoltvégződésen (3a1, 3c) az antifonále notátorának preferenciáit (29. és 30. táblázat), melyek a 8. tónussal összehasonlítva éppen fordítottnak látszanak, ha a tonáriusbeli elsődleges („a) és antifonálebeli másodlagos („b”) alakot vesszük tekintetbe. A 8. tónusú differencia hajlításos alakjai („a”), valamint a 7. és 3. tónusú végzések liquescensei, bipunctumai („b”) – vagy hanghosszabbításnak tűnő, *clivis praepunctis*

86. Itt jegyzem meg, hogy a CANTUS jelölése szerinti „4”-es számú differencia lényegében a 3. tónus harmadik végződésével azonos (a táblázat jobb oszlopának legelső sorában a második kotta), legfeljebb annak „b” vagy „c” változata; külön szám alatt kezelése nem volt indokolt.

87. F. 238r.

88. F. 158r.

képét mutató, a korai neumaírások *pressusát* felidéző – megoldásai azonban egyöntetűen mutatnak a notáció és a repertoár régiségei felé, és együtt szerepelnek az antifonále nagyjából az 50. fólió körül kezdődő második alaprétegében. Ellenben a 4. és 7. tónusú zsoltárformula csúcshangjainál előforduló „virga”, amely szintén az adiasztematikus kottázás maradványa lehet, az első kézírás sajátosságaként könyvelhető el (f. 1–48); a tonárius megfelelő szakaszából is hiányzik, holott hihető lett volna összefüggése a karakteres felső váltóhanggal.

A kéziratot alaposabban megvizsgálva elképzelhetőnek tartom, hogy a 48. és 49. fólió között szkriptor-váltás történt, vagy másik mintapéldányra váltás, vagy hosszabb időbeli kihagyás következhetett be az antifonále másolásában. Mindezek megmagyaráznák a hirtelen másféle ízlésre vagy repertoárismeretre valló differentia-kottázást. Az általános íráskép eltérése elsősorban a punctumok formáján érhető tetten; egyes neumáknál (pl. *climacus*) viszont addig ismeretlen helyzetben megjelenő hajszálvonalakon. (Lásd a 31. táblázatot.) Ugyanakkor a kódex írása a tonáriushoz érve láthatóan folyamatos, törés nélküli volt.

29. táblázat: A 3a1 differentia a Vrau-287 antifonáléban Nat és Pasc között.

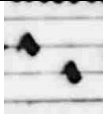
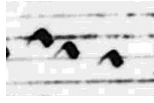
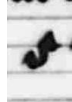

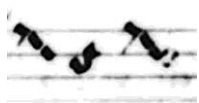

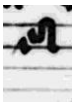

„1a”		
Orietur	2v	Nat.
Hic est discipulus ille	10v	Joh. ev.
Hic est discipulus meus	10v	Joh. ev.
Quasi unum de paradysi	11r	Joh. ev.
Exultabunt omnia ligna	16v	Oct. Nat.
Bonorum meorum	25v	D
Omnia quaecumque	31v	f5
Quoniam in aeternum	31v	f5
Domine probasti me	32v	f6
Simeon justus	40r	Purif. BMV
Accipiens Simeon	40r	Purif. BMV
Tolle puerum	40v	Purif. BMV
Vivo ego	59r	f4 Cin.
Fili tu semper mecum es	66v	Qu D3
Ego sum alpha	91v	Temp. Pasc.

„1b”		
Quaerentes eum tenere	66r	Qu H2 f6
Fac benigne in bona	68v	Qu D3
Cum fortis armatus	69r	Qu D3
Si in digito dei	69r	Qu D3
Auferte ista	73r	Qu H4 f2
Unum opus feci	73v	Qu H4 f3

30. táblázat: A 3g1 differentia a Vora-287 antifonáléban Nat és Pasc között.⁸⁹

„3a”			„3b”		
Quando natus est	17r	Oct.Nat.	Verbum supernum	51v	Annunt.BMV
Qui de terra est	17v	Oct.Nat.			
Haec est quae nescivit	39v	Purif. BMV			
Sancta virgo Dorothea	43v	Doroth.			
His vero temporibus	46v	Doroth.			
O nobilis athleta	46v	Doroth.			
Adhaerebat moralibus	47v	Greg.			
Lentis quidem sed	49v	Greg.			
Maria turbatur	50r	Annunt.BMV			

31. táblázat: A Vora-287 feltételezett két kezének neumaváltozatai.

	F. 48	49. fóliótól
<i>punctum</i>		
<i>pes</i>		
<i>climacus</i>		
<i>torculus</i>		

Bár, mint fent jeleztem, a variálódás ugyanolyan szabályszerűséget mutat az 1. tónusnál, mint a 8. tónusú differentiaéknál, a variánsok helyzete az antifonáléban éppen fordított. Leszögezhető, hogy a tonáriusbeli, „díszített”-nek nevezhető változat funkcionál elsődlegesként az egész kódex főszövegében; a másik – illetve valójában csak az első differentia „csupasz” változata – igen szórványosan bukkan fel a *per annum* időszakban és a tavaszi temporáléban. Ahhoz, hogy további adataira leljünk ezeknek az egyébként közönséges zoltárterminációknak, az antifonále nyári-őszi Sanctoraléjához kell előre lapoznunk. (Lásd az 32. táblázatot.) Sőt, azon túl: az összességében sem túl jelentős szillabikus 1. tónusú differentiakészletet főként a Vora 287-es kódex függelékes részeiben fedezhetjük fel.⁹⁰

89. A „3a”-val megegyező differentiák, kivételesen dupla punctummal a végén: *O gloriosum* (38r), *Cordis puritate* (44v)

90. Az általam ismert kodikológiai leírások (Fank, *Catalogus*; erre alapozva Dobszay, *CAO-ECE, I/A, Salzburg*; Prassl, „Zur liturgischen Herkunft”) nem jelezték sem a fent leírt szkriptorváltást, sem a 291. fólióval kezdődő függelékes szakaszokat. Egyetlen utalás a differentiakat író két kézre és a függelékre („Added Sanctorale”) a CANTUS Database forrásleírásában olvasható.

32. táblázat: Az 1. tónusú differentiák hajlítások nélküli „normálalakjai” a Vorau-287 antifonáléban.

CANTUS/MMMA V	Incipit	Liturgikus hely	Fólió
„1b”/1g1	In domum Domini laetantes	f3 V2	29v
	Pueri Haebreorum tollentes	Qu D in Palmis	80r
	Thomas qui dicitur	Oct. Pasc.	89r
	Qui operatus est	Commem. Paul.	128r
	De cetero reposita	Commem. Paul.	129r
	Cum sederit filius	Commem. Paul.	131r
	In regeneratione	Commem. Paul.	131v
	Virginis eximiae	Cathar. v.	206v
	Beati pacifici	Comm. ap.	225v
	Simile est enim regnum	Comm. vv.	240v
	Benedictus es	Ded. Eccl.	244v
	In domum Domini laetantes	Ded. Eccl.	244v
	Magnificavit sanctum	Rudbert. cf.	295r
	Beatus Rupertus	Rudbert. cf.	295r
	Viae viri sancti viae	Comm. cf./Rudbert. cf.	296r
	Festa pii imperatoris	Henricus cf.	298v
	Consona vox menti	Barbara v.	300r
	Tuam magnificentiam	Barbara v.	301r
	Adorate angeli deum	Barbara v.	303r
	Gaude mater ecclesia	Conc. BMV	305r
Jesu fons benignitatis	Juliana v.	312r	
Julia desponsata	Juliana v.	312r	
„2b”/1d1	Adest dies celebris	August. cf.	160v
	Flagrabat in beatissimis	Maurit. m.	177r
	Columna es immobilis	Lucia v.	219v
	Oravit sanctus Vitus	Vitus m.	291r
	En illuxit lux (transp.!)	Martha vid.	296v
	Conceptus hodiernus	Conc. BMV	309r
	Collaudemus Christi	de S. Lancea	330r
„3b”/1a3	Scimus quoniam	Omn. Ss.	187r
	Gaude fidelis	Conc. BMV	306r
	Otius profusa prece	Juliana v.	314v
„6b”/1g2	De reliquo reposita	Commem. Paul.	128v
	Per quem mihi mundus	Commem. Paul.	128v
	Vinea quondam sterilis	Conc. BMV	308r

(A Vorau-287 Sanctorale-függeléke.) Maga a függelék is három különböző szakaszra tagolható, a főbb kezek változása alapján. Az itt olvasható históriák a Sanctorale újabb rétegéből egy írás-egységen belül sem követik a kalendárium rendjét. A függelék eltérő mennyiségű anyagot közöl az egyes zsolozsmákból (Vitus, Transfiguratio, Henricus: commemoratio gyanánt; Kunigunda, Martha: egy-egy teljes órát, vesperást vagy laudest; vlsz. Depositio Rudberti: nappali imaórákat; Barbara, Conceptio BMV, Anna, Maria Magd., Lancea Domini, Achatius et soc.: teljes históriát). Bizonyos officiumok egyedinek tűnnek egy-egy Közép-Európában létező és általánosabban dokumentált másik összeállításához képest: Achatius et soc., Maria Magd., Barbara; sőt, bizonyosak egyelőre nemigen mutathatók ki máshonnan (Juliana, Barbara, Maria

33. táblázat: A Vorau-287 Sanctorale-függeléke.

F. 291r	Vitus m.	15. 06.	Commem. ⁹¹
291v	Transfiguratio	06. 08.	Commem.
292r	Chunigunda reg.	03. 03. (09. 09.)	Vesp./Laudes ⁹²
294r	Depositio Rudberti	27. 03.	Horae diurnales ⁹³
296v	Martha vid.	17. 10.	Vesp./Laudes ⁹⁴
298v	Heinricus rex	12. 03.	Commem. ⁹⁵
299r	Barbara v.	04. 12.	teljes Historia ⁹⁶
305r	Conc. BMV	08. 12.	teljes Historia ⁹⁷
312r	Juliana v.	16. 02.	teljes Historia ⁹⁸
316v	Nat. BMV	08. 09.	Resp. <i>Solem iustitiae</i>
317r	Anna	26. 07.	teljes Historia
321r	Maria Magd.	22. 07.	teljes Historia ⁹⁹
325r	De S. Lancea	(f6 post Oct. Pasc.)	teljes Historia ¹⁰⁰
331r	Acacius et soc.	22. 06.	teljes Historia ¹⁰¹

Magd.), illetve csak sejthetőek kapcsolódásai valamely német egyházi központ úzusához, elsősorban talán Passauhoz (Lancea, Achatius, Martha). A Rupert-officium függelékes bejegyzése a Vorau 287 antifonáléba egyébként alátámasztaná Prassl már idézett meglátását a

91. Az általános *Oravit Sanctus Vitus* antifonával (lásd fent az 5. táblázatban).

92. Vö. L. Dobszay, ed., *CAO-ECE, I/B, Salzburg (Sanctorale)* (Budapest: HAS Institute for Musicology, 2009), 38, 40.

93. Továbbá a hitvallók kommunéjának anyagából hat matutinum-antifóna (*Viae viri* sorozat). Vö. Dobszay, *CAO-ECE, I/B, Salzburg*, 69. Vö. I. Holzer, *Die zwei Salzburger Rupertus-Offizien: Eia laude condigna, Hodie positio corpore [...]*, *Salzburger Stier, Veröffentlichungen aus der Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg*, 6 (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012), 40–41.

94. Vö. Dobszay, *CAO-ECE, I/B, Salzburg*, 40. A salzburgi Sanctoraléről szólván eszerint a Martha-officium Passauban ismeretlen lenne. Ennek némiképp ellentmond a CANTUS Index adata: az *En illuxit* (V1 a1) jelenléte a passauai egyházmegyéhez tartozó kirnbergi antifonáléban (A-Wda, D-4, 270v).

95. Vö. Prassl, „Zur liturgischen Herkunft”, 444. Lásd továbbá Dobszay, *CAO-ECE, I/B, Salzburg*, 158. A *Festa pii* antifónát a CANTUS Index csak a Vorau-287 antifonáléból mutatta ki.

96. Vö. Dobszay, *CAO-ECE, I/B, Salzburg*, 38, 40, 143. A ritka *Consona vox* (V1 a1) officiumról van szó, amelynek közép-európai elterjedtségéről egyelőre alig van adat. A *series tonorum* szerinti elrendezés következtében az 1. tónusú antifónák mindig a sorozat élén állnak (M a1: *Tuam magnificentiam*).

97. Vö. Dobszay, *CAO-ECE, I/B, Salzburg*, 37, 50. A *Gaude mater ecclesia* história általánosan ismert, ám a 14. század elején egészen friss.

98. Szent Julianna zsolozsmáját nem említi sem Prassl, „Zur liturgischen Herkunft”, sem Dobszay, *CAO-ECE, I/B, Salzburg*. Eddig egyetlen ismert vonalrendszeres kottás forrása a Vorau-287 antifonále. Pedig része volt a salzburgi kalendárium legrégebbi rétegének és a passauai egyházmegye, valamint a bajor egyházmegyék breviáriumainak, vö. G.-H. Karnowka, *Breviarium Passaviense. Das Passauer Brevier im Mittelalter [...]*, *Münchener Theologische Studien*, II/44 (St. Ottilien: EOS Verlag, 1983), 13, 27.

99. Vö. Prassl, „Zur liturgischen Herkunft”, 456. – Vorau-287 függelékének Mária Magdolna officiuma nem azonos sem az antifonále főszövegében olvasható, sem a klosterneuburgi antifonáléból (A-KN Sign. 1012) ismert zsolozsmával. Ezt a tényt nem említi Dobszay, *CAO-ECE, I/B, Salzburg*, 35, 86, 159. A zsolozsma részletei külön-külön (*Fidelis sermo, Cum discubuiisset, Ingressus Jesus*) megtalálhatók különféle délnémet úzusokban, de így, együtt, ebben az elrendezésben nem. Vö. P. Halász, „Offices of the Magdalen in Central Europe”, in *Cantus Planus, Papers Read at the Third Meeting Tihany, Hungary, 19–24 September 1988*, ed. L. Dobszay (Budapest: HAS Institute for Musicology, 1990), 127–142.

100. Vö. Dobszay, *CAO-ECE, I/B, Salzburg*, 38, 40, 154. Lásd még: A-Wda, C-10, f. 223r.

101. Nem azonos a publikált históriával (K. Thomayer, ed., *Historia Sancti Achacii vel decem milium martyrum*, *Musicological Studies*, 65/12 [Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 2006]), és véletlenül kimaradt a salzburgi Sanctorale összefoglalásából; lásd Dobszay, *CAO-ECE, I/B, Salzburg*, 155. A *Laetetur ecclesia* (V1 a1) és *Viri sancti* (M a1) antifónasorozatok klosterneuburgi (A-KN Sign. 1018) és kirnbergi antifonálékban bukkanak fel (A-Wdn D-4).

kódex utólagos salzburgi rendeltetéséről.¹⁰² Ugyanerre utalna még a Transfiguratio pótlólagos bevezetése a kéziratba.¹⁰³ A Mária Magdolna officium ellenben sem Voraúra, sem Salzbúgra, sem Passaura nem jellemző.

A Voraúra 287-ben tehát másodlagosnak tekinthető szillabikus 1. tónusú differentiák a Vitus, Rupert, Martha, Henricus, Barbara, Conceptio Marieae, Juliana és a Lancea Domini officiumokban fordulnak elő, 18 antifónához kapcsolódva; ezen kívül a kódex főszövegében még összesen ugyanennyiszor. Ez utóbbiból hat tétel a Commemoratio Pauli zsolozsmához tartozik, kilenc ilyen differentián pedig az Omnium Sanctorum, Dedicatio, Lucia, Mauritius és Augustinus officiumok antifónái, illetve szentek közös zsolozsmái osztoznak. A „tonárius az antifonáléból” munkamódszere úgy láttatja velünk, mintha a notátor egyes egységeket, elsősorban periférikus, újabb keletű officiumokat, históriákat külön kezelne az antifonále alapanyagától; illetve magukkal az officiumokkal, históriákkal, esetleg külön-külön egyes antifónáikkal egyetemben venné át a zsolozsmadifferentiát is, amely történetesen idegen készülő kódexe és saját intézményi úzusa zenei variánsrendszerétől.

Végül szükséges még szólni a 4. tónusú végződésekről, amelyekkel kapcsolatban az előbbiektől némiképp eltérő jellegű megfigyeléseket tettem. Az egyik 4. tónusú differentia (4g1) jellegzetessége, hogy az a formája, melyet a tonáriusból kiolvassunk, kizárólag kvart-transzpozícióban – *c* záróhanggal – szerepel az antifonálében a Karácsony és Húsvét közötti Temporale-Sanctoralében (91/a. kottapélda). A Voraúra-287 tonáriusa egyébként nem tartalmaz transzponált 4. tónusú differentiát (és más tónusban sem jelez transzpozíciót). Ahol a kódexben ezt a *Saeculorum amen*-t kivételesen eredeti fekvésben jegyezték le, ott később kaparással átalakították a végét (4e-re).¹⁰⁴ A transzponálás kivételes esetekben mindegyik 4. tónusú végződést (és a hozzá tartozó antifónát) érintheti.¹⁰⁵ A 4. tónusú differentia variánsok között csekély számban megjelennek olyanok, amelyek a kódex alapszövegétől, a tonáriussal egybehangzóan képviselt dallamhagyományától radikálisan eltérnek: ezek a diatonikus változatok. A tonáriusból hiányzó 4a végződés az antifonálében kizárólag ebben a formában fordul elő (91/b. kottapélda); ezen kívül a 4e az, amelyet néha diaton variánsban kottáznak (91/c. kottapélda). A 4d kadencia utolsó szótagján

102. Vö. Prassl, „Zur liturgischen Herkunft”, 439. Eszerint Rupertnek sem Depositioja, sem Translatioja nem szerepel forrásunkban.


103. Prassl, *ibid.*, 445. szerint Voraúuban nem szerepelt a Transfiguratio-officium, a salzburgi nyomtatott breviáriumban ellenben igen. (A szerző nem látszik tudomást venni a függelék zsolozsma-commemoratiójáról.)


104. *Glorificamus te* (5v) – lásd fent a 12/b. képet; *Ambulabunt mecum* (13v).


105. A tonárius *A summo caelo* antifónapéldája is (4e) transzponálva szerepel az antifonálében (103v).

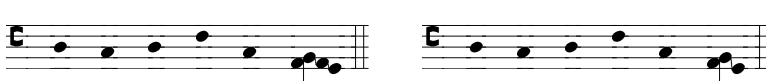
másfajta apró változás figyelhető meg: a négyhangos neumából kimarad az *E* hang. Mivel a tonárius *Angelus Domini astitit* antifónapéldája emitt az első változattal, az antifonáléban viszont már a másikkal szerepel, biztosra vehető, hogy ugyanannak a differentiának kétféle, árnyalatnyi különbséggel létező alakjáról van szó (91/d. kottapélda).

91. kottapélda

a) 

b) 

c) 

d) 

Összegzés

A Vrau 287-es antifonále tényleges és virtuális tonáriusának elemzése révén megbizonyosodhattunk arról, hogy a tonáriusnak megvolt a maga igen karakteres arculata, ami azonban nem jelenti azt, hogy ne lehetne szoros összefüggést fölfedezni közte és az antifonále között. Az antifonále differentia-készlete a tonáriusénál gazdagabb, ám a kéziratba másolt tonáriusban nem szereplő differentia-változatok jól elhelyezhetők a készletben, és jelenlétük többnyire indokolható. A variáns dallamformulák ugyanis nem változtatják meg a differentia lényegét, vagyis azt a tulajdonságukat (pl. záróhang vagy dallamvonal), amely az antifónaincipientekkel való összekötésükre szolgálhat. Kivehető, mely formulák tartoznak az antifonále differentia-készletének alaprétégére, és melyek az utólagos hozzáadások, illetve a lényegét nem érintő módosulások. Ami az alaprétet illeti, ezen belül legjellegzetesebbek a cliviseket tartalmazó 1. tónusú, illetve a pentaton alakú 4. zoltárvégződés. Az 1. tónus esetében bebizonyosodott, hogy a dallamos forma „leváltása” a kódexen belül csak újabb liturgikus-zenei anyag (újabb zsolozsmakompozíciók) révén következik be, amiből többirányú következtetéseket lehet levonni. Ezek közül csupán az egyik, hogy a Vrau-287-es antifonále, de az egész középkori differentiakészlet archaikus alaprétéről van itt szó.

A levonható tanulságok egyik legfontosabbika, hogy a differentia-változatok megléte a zsolozsma-énekeskönyvben inkább az antifóna-repertoár rétegeihez és a másolás folyamatához köthető. Legalább ilyen fontos szerepet játszhatott a lejegyzésben az élő zenei praxis. A látható végeredmény, hogy a zoltárvégződések variánsainak változtatása egyfelől az énekelt repertoárt tagolja, másfelől az énekeskönyvet, mint könyvészeti egységet, írásművet. A folyamat azonban fordított volt: az antifónák hozták magukkal a zoltárkadenciát és annak többrétűségét, s az antifonále leírási folyamata eredményezte a *Saeculorum amen*-ek diverzitását. Adott éneksorozatok (vagy akár egyes énekek) leírását, differentia-társítását, dallamvariánsát időlegesen ilyen vagy olyan forrás, mintapéldány, ének- vagy notációs gyakorlat használatba vétele befolyásolhatta a háttérből. Ez valószínűleg éppígy vonatkozik a transzponáló vagy a diatonizáló lejegyzésekre is. A tonárius differentiakészletének szisztematikus, racionális volta egyáltalán nem idegen az antifonále írójától és használójától, de a karakteres zenei és notációs eltérésekben mindenkor az aktívan ható minták és a személyes preferenciák működnek közre.

3. Differentia-kijelölések és antifónacsoportok módosulása

3.1. Esettanulmány I: 1. tónusú antifónák ritka zoltárvégződései és kisebb csoportjai

A dolgozat II. részében (2. 2. fejezet) megkíséreltem rekonstruálni bizonyos 1. tónusú zoltáradenciák és antifóna-csoportok történetét. Az 1. tónusú differentia-beosztás egyik legváltozékonyabb pontja az *a*-ról kezdődő antifónák helyzete, differentiájuk átalakulása volt (4. *diskusszió*). Arra voltam kíváncsi, mi minden történhetett évszázadok alatt a háttérben, amikor a középkor végére világosan láthatóan kihalt a tonáriusokból egy végződés (1a2), és egyúttal egy pregnáns antifónacsoport zoltáradenciája kicserélődött (*Reges Tharsis*). Ugyanezzel párhuzamosan két differentia között „ingázott” az *a*-incipites antifónák nem kevésbé karakterisztikus, zárt csoportja. A kialakult, látszólag „végső” helyzet az osztozkodás lett egy szillabikus, alig dallamos G differentián (1g3) az *Apertis thesauris* csoport *F*-ről kezdődő antifónáival. A vázolt folyamat legkésőbb a 14. század végére feltételezhetően lezárult. Közép-Európa középkor végi zeneelméleti munkáinak tonáriusaiban e ponton annyira egységesnek mutatkozik a differentia-készlet és az antifónaincipitek beosztása a

differentiákhoz, hogy a késői zsolozsma-énekeskönyvekből ugyanezt váránk: a teória által lefektetett 1. tónusú kadencia-dallamokat és stabilitást az antifónák differentia-kijelöléseiben.

Ehelyett már felületes betekintés után azt találtam, hogy a kései tonáriusokkal összemérhető két referenciaforrásban, illetve -forráscsoportban is meg van örökítve a készletben elvileg nem szereplő 1a2 *Saeculorum amen*, és antifónák (illetve incipitek) szorosan összetartozó csoportjai más zsolozsma-énekeskönyvekhez tartoznak, mint ahogyan azokat az elméleti rendszerezés megmutatta. A referenciaforrások, melyekre itt utalok, a következők: 1. a magyarországi esztergomi főegyházmegye zsolozsmaúzusának kódexei (antifónaállományuk a MMMA V. kötetében közreadva; kivéve az újabban vizsgált Isztambuli antifonálét¹⁰⁶); 2. az augsburgi székesegyház 16. századi, hagyományőrző karkönyvei (DK-Kk 3449 8^o I-XVII). Az alábbiakban a lehető legszélesebb, praktikus zsolozsmaforrásokból álló körre alapozva kívánom bemutatni annak a két antifónacsoportnak a zsolozsma-differentia-használatát, amelyek a tonárius több évszázados története során a fent elemzett változásoknak voltak kitéve. Az érintett antifónaincipitek tehát az *F*-ről ereszkedők és az *a* kezdőhangúak. Az antifónákat a legkorábbi tonáriusok (metzi karoling tonárius, Regino, Berno, Frutolfus¹⁰⁷) tételistaiból kiindulva veszem sorra, de nem alfabetikus, hanem liturgikus sorrendben. Valós következtetéseket csak az elegendő konkordanciával rendelkező tételeknél lehet levonni; az összehasonlítást a CANTUS Index adataira és a magyarországi antifónarepertoár összkiadásánál rögzített saját megfigyeléseimre támaszkodva végeztem el. (Alább a 34. táblázatban következik a konkordanciák rövidítéseinek feloldása, tartalma.)

Harmadikként olyan antifónákat vizsgállok majd, amelyek kívül estek a tonáriusok gyűjtőkörén, de közönséges *F*- és *a*-incipitjeik, valamint differentia-választásuk is összekapcsolják őket az előző dallamokkal; ezek az évközi idő zsolozsmájának énektételei közül valók.

106. Lásd Szendrei, Czigler, Dobszay et al., *The Istanbul Antiphonal*.

107. Vö. Lipphardt, *Der karolingische Tonar*; Rausch, *Die Musiktraktate*; Vivell, *Frutolfi Breviarium*; Merkley, *Modal Assignment*.

Cod. Aug.	D-KA Cod. Aug. LX: Zwiefalten antifonále, OSB, 12–13. század
KN	A-KN Cod. 1010, 1011, 1013, 1015, 1017, 1018, 589: Klosterneuburgi ágostonrendi antifonálék, 12–14. század.
Sa-287	A-VOR 287: Vorau-salzburgi antifonále, 14. század 1. fele.
OSB / E	CH-E Cod. 611: Antifonále OSB, Einsiedeln, 14. század
Augsburg	DK-Kk 3449 8 ^o : Antifonále, Augsburg, katedrális, 1585 körül.
Pra / OSB	CZ-Pu XIV B 13: Antifonále OSB, Szt. György apácakolostor, Prága, 14. század 1. fele.
Augsburg OSB	D-Mbs Clm 4303, 4304, 4305, 4306: Antifonálék, Augsburg, St. Ulrich és Afra, OSB, 1500–1525 körül.
Pat	CZ-Pn I D 20: Passauai antifonále, 14. század 2. fele; A-Wd C-10: Antifonále (nokturnále) a nyári időszakra, Kirnberg, 15. század; A-Wd D-4: Vesperále, Kirnberg, 15. század.
Mü	<i>Antiphonarium, Dia pia Canoniarum horarum cantica: secundum ordinem atque usum Ecclesiae diocesis Monasteriensis complectens.</i> Köln: Alopecius, 1537
Str	CZ-Pst DE. I. 7: Breviarium notatum Strigoniense, 13. század; Buda és Pozsony számára készült antifonálék, STR-1, -2, -3, -4, -5, -I/3/1, -I/3/2, 15. század; pálos antifonále: STR-8 (a MMMA V. kötetében felhasznált források); TR-Itks 42: Isztambuli antifonále, 14. század. ¹⁰⁸
Pra	CZ-Pu XIV A 19: Breviarium notatum, 13. század vége; CZ-Pak, P 6/1-3: Antiphonale archiepiscopi Arnesti de Pardubitz, 1364.
Pol	Lengyel egyházmegyes antifonálék (Wrocław és Płock): PL-WRu R 503: Antifonále, 1350 után; PL-PŁsem ms. 11 (olim 35): Antifonále, 15. század. ¹⁰⁹
OSB / fr.	F-Pnm lat. 12044: Antifonále OSB, Saint-Maur-des-Fossés, 12. század.
Ma-Pa-Se	Katedrális rítusú karkönyvek francia egyházi központokból (Marseille, Paris, Sens): F-Pnm lat. 1090 (12. század vége); F-Pnm lat. 15181 és 15182 (kora 14. század); F-Pnm nouv. acqu. lat. 1535 (kora 13. század).
OCist	Monasztikus, ciszter források: A-Wn 1799***: Antifonále, Rein, 13. század; CDN-Hsmu M2149.I4: Antifonále, Salzannes (Namur), 1555; F-Pnm nouv. acqu. lat. 1411 és 1412: Antifonále, Morimondo (Milano), 12. század 2. harmada.
OFM	Ferences antifonálék: CH-Fco 2: 13/14. század; H-Bu lat. 118, 119, 121, 122: Magyarország, 14. század.

108. Ezeknek a forrásoknak nagy részét a III. rész 1. fejezeténél használtam, bemutattam. Lásd ott.

109. Lásd a cantus.edu.pl. weblapon (*Cantus Planus in Polonia – Plainchant Sources in Polonia*).

1. *Reges Tharsis*-csoport (35. táblázat)

Incipit	CANTUS ID.	MMMA, V	Liturgikus hely
Reges Tharsis	4594	1319	Ep
Saepe expugnaverunt	4679	4119	f4
Redde mihi laetitiam	4582	-	f4/5/6
Spiritu principali confirma	4994	1020	f6
Reges terrae	4593	1267	Qu D4
Circumdantes circumdederunt	1809	2037	Qu D6
Volo pater	5491	1270	Comm. m.
Ecce vere Israelita in quo	2553	-	Comm. cf. non ep.

Mint önálló differentia, ez az 1. tónus legkevesebb antifónát tartalmazó dallamcsoportja. Nem variálódó, igen egyszerűen leírható incipitje *F*-ről *D*-re fokként süllyed. Némelyik antifóna állandó darabja a téli-tavaszi Temporále (*Reges Tharsis*, *Reges terrae*, *Circumdantes*) vagy a szentek közös zsolozsmáinak (*Volo pater*), mások az évközi idő *de psalterio* anyagából valók (*Spiritu principali*), de akadnak köztük igencsak korlátozott körben használatosak. Így az *Ecce vere Israelita* és a *Redde mihi* majdnem kizárólag monasztikus (bencés és ciszter) antifonálékból ismerhető meg; utóbbinak pedig egyelőre nem ismerjük 14. századnál későbbi előfordulását. (92. kottapélda) E két – az alábbi táblázatban nem szereplő – antifóna lehetséges zoltárvégződése egyrészt vagy a korai tonáriusokból jól ismert *pes*-szel végződnek (1a2), amely dallamalak ezek szerint sajátja lehetett a bencés úzusnak; másrészt szillabikus felépítésű *a* differentiak (1a1: ciszter kódexek). Figyelemreméltó, hogy mindkét antifónánál elvéve megjelenhet a 2. tónushoz történő asszignáció (*Ecce vere Israelita*: D-KA Aug. LX; *Redde mihi*: CH-E Cod. 611). A *Saepe expugnaverunt* antifóna alkalmatlan arra, hogy vizsgálódásunkba bevonjuk, mivel szintén nem terjedt el kontinensszerte, ráadásul sok helyen (Itália, ferencesek, subiaco-melki reform) nem 1., hanem 4. tónus szerint énekelték, kottázták. (93. kottapélda)

Ehhez az antifónacsoporthoz illene zoltárvégződése és incipitje alapján a *Rex omnis terrae* antifóna (CANTUS ID. 4556; MMMA, V, 1269; D in Oct. Nat.), azonban az csak az esztergomi zsolozsmaúzus kódexeiben 1. tónusú; mindenütt másutt a közép-európai térségben 8. tónusúként indul és zár a dallama, a déli-nyugati dialektusterületen pedig ismeretlen tétel.¹¹⁰ (94. kottapélda)

110. Vö. Dobszay, *Corpus antiphonarum*, 359.

92. kottapélda

F-Pn lat. 12044

Ec-ce ve-re is-ra-he-li-ta in quo do-lus non est. e u o u a e.

D-KA Aug. LX

Red-de mi-hi lae-ti-ti-am sa-lu-ta-ris tu-i Do-mi-ne. e u o u a e.

93. kottapélda

H-Bu lat. 118

Sae-pe ex-pu-gna-ve-runt me a iu-ven-tu-te me-a. e u o u a e.

94. kottapélda

CZ-Pst DE. I. 7

Rex o-mnis ter-rae De-us ve-nit psal-li-te sa-pi-en-ter. e u o u a e.

CH-E Cod. 611

Rex o-mnis ter-rae De-us ve-nit psal-li-te sa-pi-en-ter. e u o u a e.

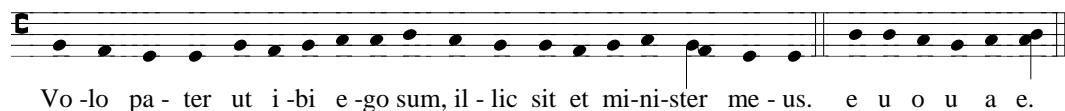
Forrás	<i>Reges Tharsis</i>	<i>Spiritu principali</i>	<i>Reges terrae</i>	<i>Circumdantes</i>	<i>Volo pater</i>
Cod. Aug.	1a2	1a2	1a2	2d	1a2
KN	1g1	1a2 (1g1)	1a2	1a2 (1g1)	1a2
Sa-287	1a2	1a2	1a2	1a2	1a2
OSB / E	1a2	1g1	1a2 (1a1)	1a2	1a2
Augsburg	1a2	1a2	1g1	1a2	1a2
Augsburg / OSB	1a2	1a2	1a2	1a2	1a2
Mü	1a1	1g1	1a1	2d	1a1
Str	1a2 (1g1)	1g1 (1g2)	1a2 (1g1)	2d	1g1 (1a2)
Pra	1a1	1a1	1a1	1a1 (1g1)	
Pol	1a1	1d1	1a1	2d	1a1
OSB / fr.	1a2	1g1	1a2	1a1	1a2
Ma-Pa-Se	1a1 (1a2)	1g2	1a1	1a1 (2d)	1a1
OCist	1a1	1g1	-	-	1a1
OFM	1a2	1a2	1a2	1a2	1a2

A 36. táblázatba rendezett adatokból kivonhatók a kiinduló felvetésekre adandó válaszok. A *pes*-re végződő differentia (1a2) a tonáriusokból történt kiiktatása ellenére

használatban volt és maradt, s a Berno, Frutolfus, Affligemensis (Cotto) tonáriusok beosztásával egyezően valóban a *Reges Tharsis* antifónacsoport kapcsolódhatott hozzá az énekeskönyvekben, ahol egyébként nyilván ritkán fordult elő ez a végződés. Mindez tekintet nélkül a földrajzi környezetre, egyöntetűen jellemző a bencés zsolozsmakódexekre (Cod. Aug., Einsiedeln, Augsburg – Szt. Ulrich és Afra, OSB / francia); azokon kívül pedig a délnémet egyházmegyék egy részére (Salzburg, Augsburg – katedrális) s az esztergomi érsekség úzusára (STR) egészen késői forrásokban is. A klosterneuburgi antifonálék is majdnem következetesen a használatában. Meglepő eredményt hozott a ferences antifonálék átvizsgálása: nemcsak a magyarországi, de a CANTUS adatbázisában szereplő külföldi példányokban is 1a2 végződést kottáztak emellé az antifónadallam mellé, még hozzá nem a diaton dialektusterület, a kuriális rítus szerintit, hanem a pentaton területeken, Közép-Európában használatosak. Összehasonlításként olyan antifónát adok meg a másik, diatonikus 1a2 kadenciával (*Alliga Domine*; CANTUS ID. 1355, MMMA, V, 1059), amelynek incipitje a ferenceseket és Közép-Itáliát kivéve mindenütt az *Apertis thesauris*-csoport tipikus *F-A* tercugrásával kezdődött; ezek szerint a ferences úzusban ez nem feltétlenül párosult az egyébként szokásos 1g3 differentiával.¹¹¹ (95. kottapélda)

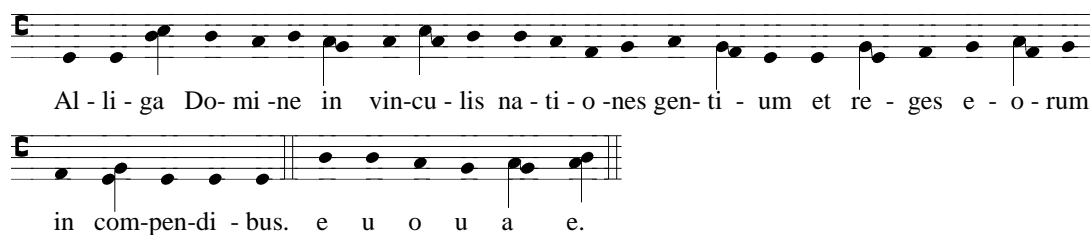
95. kottapélda

H-Bu Cod. 121



Vo-lo pa-ter ut i-bi e-go sum, il-lic sit et mi-ni-ster me-us. e u o u a e.

H-Bu Cod. 118



Al-li-ga Do-mi-ne in vin-cu-lis na-ti-o-nis gen-ti-um et re-ges e-o-rum
in com-pen-di-bus. e u o u a e.

A tanulságot úgy összegezhetjük, hogy a ferencesek az *a* differentiák tekintetében extrém módon tradicionalistáknak bizonyultak, a délnémet tonáriusszerzők pedig szinte univerzális differenciahasználatot rögzíthettek még 1100 körül, amely később

111. A magyarországi ferences kódex differencia-kijelölését a CH-Fco Ms. 2 antifonáléban (f. 43r) ellenőriztem. A kódex a www.e-codices.unifr.ch (e-codices - Virtual Manuscript Library of Switzerland) weblapon tanulmányozható. - Az *Apertis thesauris* differenciája az OFM-118 magyarországi ferences antifonáléban: 1a1. Lásd MMMA, V, Nr. 1395.

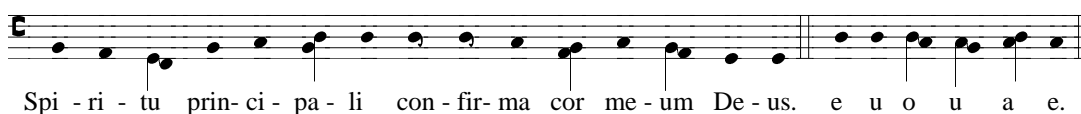
csak szigetszerűen maradt életben a gyakorlatban, sőt, az elméletből teljesen ki is veszett.

Nem ismerik a *pes*-végű kadenciát, és ezáltal a késői tankönyvek tükrözte teóriával és praxissal konformak a differentia-kiosztásban a német egyházmegyék közül Münster, francia földről általában a katedrális rítusú kódexek (Marseille,¹¹² Paris, Sens) és a ciszter antifonálék, valamint a lengyel egyházmegyék és Prága zsolozsmakódexei. Az 1a2 alternatívája ezekben az énekeskönyvekben a szillabikus 1a1. Két helyről kell beszámolni a zsoltvégződés hangjainak kikaparásáról, illetve átjavításáról: az egyik a CH-E Cod. 611 (f. 68r) *Reges terrae* antifónája után (1a2-ről 1a1-re) történt, a másik a CZ-Pak P6/1 (f. 545r) *Circumdantes* antifónája után (1a1-ről 1g1-re). Mindkettő egyfajta modernizálási szándékról tanúskodik.

A tonáriusokbeli elméleti változásoktól független, egészen más jellegű oka van a *Spiritu principali* antifóna mellett látható differentia-ingadozásnak. Nyilván különösen is indokoltta tette azt a *D* incipit, amelynek révén a fődifferentia (1g1) csoportjához kapcsolódott hozzá. A *D* kezdés azonban áttekintésem alapján csupán Esztergom és a ciszter szerzetesrend énekeskönyveire jellemző (ezeken kívül még St-Maur-des-Fossés bencés antifonáléjára). A délnémet kódexek- mint ahogy a ferencesek is - jórészt a bevált ereszkedéssel *F*-ről indulva ismerik az antifónát, ehhez tapad hozzá az 1a2 kadencia, de esetenként (KN-1013, 1015; Einsiedeln 611) látványosan lecserélődik 1g1-re, ami azt a benyomást kelti, mintha a szkriptorok és énekesek itt inkább tekintetbe vették volna a dallamtípust magát (*Ecce nomen* csoport), mint a kezdőhangot vagy az első néhány hang sorozatát. (96. kottapélda)

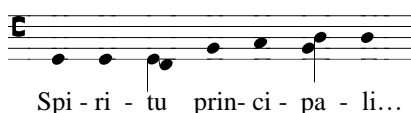
96. kottapélda

A-KN Cod. 1013



Spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma cor me - um De - us. e u o u a e.

TR-Itks 42



Spi - ri - tu prin - ci - pa - li...

112. A *Reges Tharsis* mellett 1a2 olvasható az Antiphonarium Massiliensében: F-Pn lat. 1090, f. 23r.

97. kottapélda

CH-E Cod. 611

Cir-cumdan -tes cir-cum-de - de- runt me et in no-mi -ne Domi -ni vin-di - ca - bor in
e - os. e u o u a e.

TR-Itks 42

Cir-cumdantes circum-de -de- runt me et in no -mi- ne Do-mi - ni vin-di - ca - bor in e - is.
e u o u a e.

A *Circumdantes circumdederunt* átsorolása az azonos alaphangú plagális tónusba érintetlenül hagyta a dallamot (97. kottapélda);¹¹³ eközben az 1. tónusú differentiák ugyanazt az intézményi és földrajzi megoszlást mutatják, mint amit a csoport többi antifónájánál megfigyeltünk.

	STR-1	STR-2	STR-3	STR-4	STR-7	STR-8	STR-I/3/1	TR-Itks 42
<i>Reges Tharsis</i>	1a2	1a2	-	1g1	1a2	1a2	-	1a2
<i>Spiritu principali</i>	1g1	1g1	-	1g2	1g1	1g1	-	1g1
<i>Reges terrae</i>	1a2	1a2	-	1a2	1a2	1a2	1g1	1a2
<i>Volo pater</i>	-	1g1	1g1	-	-	1a2	-	1a2

Ezzel a **37. táblázattal** végül a STR forrásaiban jelzett „kettősségeket” kívánom föloldani, részletezni. A rendezettséget megbontó, eltérő végzések először is a STR-4 és STR-I/3/1 antifonálékban láthatók (*Spiritu principali*, ill. *Reges terrae* antifónák), majd végül a STR-2 és -3 antifonálékban (*Volo pater*). Előbbiek közül a STR-4-es különállása a többi esztergomi vagy pozsonyi antifonálétól nem újkeletű megállapítás;¹¹⁴ újabban merült fel viszont a hipotézis a STR-I/3/1-es, ún. „Esztergomi antifonále” műhelyének Esztergomtól kissé távolabb eső, észak-magyarországi lokalizálásáról.¹¹⁵ Elképzelhető,

113. A tónusváltozatok földrajzi megoszlásának leírását lásd: Dobszay, *Corpus antiphonarum*, 216. (991. lj.)

114. Dobszay, *ibid.*, 41.

115. Gilányi G., „Használatitól a műremekig: a 15. századi hangjelzett esztergom-budai kódexek”, in *Zenetudomány Dolgozatok 2015–2016*, ed. Gilányi G.; Kiss G. (Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2018), 24–36.

hogy a zsolttárdifferentiákkal szerzett tapasztalatok és a fenti adatsor kiértékelése után ilyen jelentéktelennek látszó részletek is, mint az 1. tónus egyik zárt antifónacsoportjának zsolttárvégződése, hozzá tudnak járulni valamely liturgikus könyv keletkezési és használati helyének rekonstruálásához.

2. *Ite dicite*-csoport (38. táblázat)

A tonáriusokból szerzett tapasztalatok alapján a másik vizsgálandó 1. tónusú dallamcsoport az *a*-ról kezdődőké. (Azonosításához az ádventi időszakból igen gyakran idézett *Ite dicite* antifóna incipitjét használom.) Ezeket az antifónákat a korai elméletírók tonáriusai vagy külön kezelték az előbbi (*Reges Tharsis*) csoporttól egy másik *a*-végződés alatt – melyet azután készségesen nyilvánítottak *liquescens* nélkül, *virgára* végződven szillabikusnak –, vagy összevonták amazzal a *pesre*, illetve *liquescensre* végződő „régies” kadencia alatt. Eközben a tonárius-tradíció láthatatlan fonalaként húzódott az ezredfordulótól a középkor utánig a másik megoldás: az *a*-incipites antifónák besorolása a másik jellegzetes *F*-es antifónacsoport (*Apertis thesauris*) mellé a szintén szillabikus 1g3 kadenciához. (Az *a* egyúttal a finálistól legtávolabb eső kezdőhang, amely a differentiák rangsorában a rend kedvéért helyet változtatott: a *G* kadencia mellett ugyanis átmenetileg előbbre került volna az őt megillető utolsó helyről.) Mindezekből kiindulva tehát az érezhetően különlegesen kezelt *a* incipites antifónákhoz kapcsolva az énekeskönyvekben az *a*-kadenciák kétféle változatán (1a2 és 1a1) kívül az említett 1g3 használatára is számítanunk kell.

38. táblázat

Incipit	CANTUS ID.	MMMA, V	Liturgikus hely
Veniet Dominus et non	5337	1126	Adv D3
Ite dicite Iohanni	3459	1254	Adv D3
<i>Laudate Dominum de caelis</i>	3585	1002	D70
Miserere mei Deus et	3774	8363	D70
Erunt primi novissimi	2677	1406	D60
Ille homo dicitur	3171	1221	Qu H4 f4
Vidi Dominum sedentem	5404	1408	Proph.
Exi cito in plateas	2785	1407	D3 p. Pent
Iustum deduxit	3540	1174	Comm. TP
Dulce lignum	2432	1554	Inv. Crucis
Mors et vita apposita	3809	1502	Inv. Crucis
Scio cui credidi	4831	1231	Paul.
Praeses dixit ad Hypolitum	4364	1191	Hypol.
Beati mundo corde	1585	1027	Comm. ap.

A csoport egyformán tartalmaz tételeket a Temporáléból és a Sanctoráléból. A Hetvenedvasárnap egyik antifónája (*Laudate Dominum de caelis*) némiképp kilóg a többi

közül; ezt indokolható módon alább a *de psalterio* antifónákkal együtt fogom tárgyalni. Ugyanígy zsoltárszövegű, elemi motivikából épülő, tonális (és esetleg formai) átalakulásokra hajlamos antifónák a *Miserere mei Deus* és a *Iustum deduxit*, mindkettő a *D* tónusról *G* alapú *tetrardus* moduszra vált át. Míg utóbbi, a húsvéti idő szentjeinek viszonylag ritka tétele az elsőkön kívül csak 7. tónusú variánsban lelhető fel kvarttranzpozíciójú incipittel (98. kottapélda),¹¹⁶ addig a *Miserere mei* különböző, *a*-ról, illetve eltranzponált kezdőformuláktól indulva (*G*-ről, *d*-ről) érkezik meg 8. vagy 7. tónusba.¹¹⁷ Nagyfokú tonális bizonytalanságról tanúskodik a többi között a vorauzalzburgi antifonáléban olvasható, a *bé* használatára rászoruló, szokatlan finálisra tranzponált variáns. (99. kottapélda) Feltehetően a két antifóna kivételes helyzete idézte elő a kivételes differentia-használatot: a dallamcsoportra jellemző végzódések (1a2, 1a1, 1g3) helyett ezeknél rendhagyóak is megjelennek (Cod. Aug.: 1a3; Augsburg: 1g1). A táblázatba foglalt *a* incipites antifónáknál kiugró „furcsa” végzódések közül a *Dulce lignum* 1g1-ének indokoltsága (Klosterneuburg, Salzburg) viszont a kezdő dallamfrázis kvinttel mélyebbre helyezésében rejlik. (100. kottapélda)

98. kottapélda

D-KA Aug. LX

Iu-stum de - du - xit Do - mi - nus per vi - as re-ctas, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

e u o u a e.

A-VOR 287

Iu-stum de - du - xit Do - mi - nus per vi - as re-ctas, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

e u o u a e.

116. Dobszay, *Corpus antiphonarum*, 219–220.

117. *Ibid.*, 237–240. Az általa felhozott adatokhoz a münsteri Alopecius-nyomatvány variánsát tehetjük hozzá, amely 7. tónusú differentiát kapott. (Lásd az utolsó kottasorban.)

99. kottapélda

CH-E Cod. 611




Mi - se - re - re me - i De - us et a de - li - cto me - o mun - da me qui - a ti - bi so - li




pec - ca - vi. e u o u a e.

A-VOR 287




Mi - se - re - re me - i De - us et a de - li - cto me - o mun - da me qui - a ti - bi so - li




pec - ca - vi. e u o u a e.

Str (MMMA, V, 8363)




Mi - se - re - re me - i De - us et a de - li - cto me - o mun - da me qui - a ti - bi so - li




pec - ca - vi. e u o u a e.

Mü



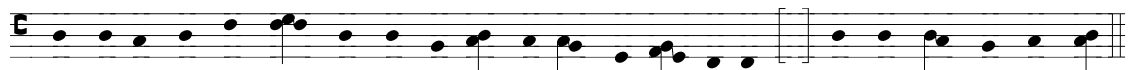
Mi - se - re - re me - i De - us et a de - li - cto me - o munda me qui - a ti - bi so - li pec - ca - vi.



e u o u a e.

100. kottapélda

D-KA Aug. LX



Dul - ce li - gnum dul - ces cla - vos dul - ce pon - dus sus - ti - nu - it... e u o u a e.

A-VOR 287



Dul - ce li - gnum dul - ces cla - vos dul - ce pon - dus sus - ti - nu - it...



e u o u a e.

101. kottapélda

CH-Fco Ms. 2

Il - le ho - mo qui di - ci - tur Ihe-sus... e u o u a e

Mors et vi - ta ap - po - si - ta sunt ti - bi... e u o u a e

A dallamcsoport egésze egyébként az incipitek felől nézve majdnem teljesen egységes, szilárd; kivételt képeznek az *Ille homo* és a *Mors et vita apposita*, amelyeket a ferencesek kódexeiben *D-a* kvintés hajlítással indítottak talán amiatt, mert a tónusra jellemzőbbnek vélték ezt a formulát. (101. kottapélda) Sejtésem szerint mesterséges átkomponálásról, talán utólagos átvételről vagy kontrafaktum-képzésről lehet szó, mert eközben a zsoltárvégződés révén – 1a2 diaton változatban – különös módon fenntartották a kapcsolatot az *a*-s incipitvariánssal és az antifónacsoport többi tagjával. Kérdés, hogyan lehet mindebből az antifónák korára és repertoárba beépülésének idejére következtetni. (Dobszay észrevételezte, hogy a *Mors et vita* csak későn, az ezredforduló táján került be az *Inventio Crucis* zsolozsmájába tudatos alakítás eredményeképpen.¹¹⁸)

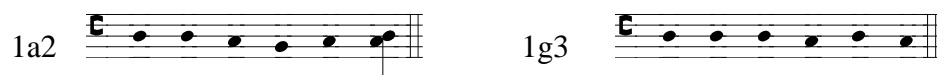
118. Vö. Dobszay, *Corpus antiphonarum*, 73.

39. táblázat

Forrás	<i>Veniet Dominus</i>	<i>Ite dicite</i>	<i>Miserere mei</i>	<i>Erunt primi</i>	<i>Ille homo</i>	<i>Vidi Dominum</i>	<i>Exi cito</i>	<i>Iustum deduxit</i>	<i>Dulce lignum</i>	<i>Mors et vita</i>	<i>Scio cui credidi</i>	<i>Praeses dixit</i>	<i>Beati mundo</i>
Cod. Aug.	1a2	1a2	1a3	1a2	1a2	1g3	1g3	1a2	1a2	1a2	1a2	-	-
KN	1a2 (1g1)	1a2	1a2	1a2 (1g3)	1a2	1a2	1a2	7. tón.	1g1	-	1a2	1a2	1a2
Sa-287	-	-	1a2(T)	1a2	1a2	1a2	1g3	7. tón.	1g1	1a2	1a2	1a2	1a2
OSB / E	1g3	1a2 (1g3)	1a2	1g3 (1a2)	1g3	1g3	1g3	-	1a2 (1a1)	1a1	1a2	1g3	1a2
Augsburg	1a2	1a2	1a2	1a2	1a2	1g3	1g3	1g1	1a2	1a2	1a2	1a2	1a2
Pra / OSB	1a2	1a2	1a2	1a2	1a2	-	1a3	-	?	1a2	-	-	-
Pat	1a2	1g3	1g1/8. tón.	1g3	-	1g3	1a2	-	-	-	1a2	1a2	1a2
Mü	1g3	-	7. tón.	1g3	3c	1g3	1g3	-	-	1g3	1a1 (1g3)	1g3	1a1
Str	1a1	1g2 (1g1)	8. tón.	1a1 (1g3)	-	1a1	1a1 (1g3)	1a1	1a1 (1g1)	-	1a1	1a1	1a1
Pra	1g3	1g3	1g3	1g3	-	?	1g3	1g3	-	-	1g3	1g3	1g1
Pol	1g3 (1a1)	-	8. tón.	1g3 (1a1)	-	1g3	1g3 (1a1)	7. tón.	-	1a1	1g3 (1a1)	-	1g3? ¹¹⁹
OSB / fr.	a*	a*	a*	a*	-	a*	a*	-	1a1	-	a*	a*	-
Ma-Pa-Se	1a2 (1g1, a*)	1a1 (a*)	8g1 (a*)	1a1 (a*)		1a1 (a*)	1a1 (a*)	-	1a1	-	1a1	1a1 (a*)	1g1
OCist	1a1	-	-		-	1a1	1a1	-	1a1		1a1	-	1a1
OFM	1a1	-	1a1		1a2(!)	1a1	1a1	-	-	1a2(!)	1a1	-	-

119. PL-Kk ms. 48: a differentia utolsó - G - hangja valószínűleg ki van kaparva.

102. kottapélda



CH-E Cod. 611

Ve - ni - et Do - mi - nus et non tar - da - bit...

I - te di - ci - te Io - han - ni: cae - ci vi - dent...

E - runt pri - mi no - vis - si - mi et no - vis - si - mi pri - mi...

Il - le ho - mo qui di - ci - tur Ihe - sus...

Vi - di Do - mi - num se - den - tem su - per so - li - um ex - cel - sum...

Ex - i ci - to in pla - te - as et vi - cos ci - vi - ta - tis...

Mors et vi - ta ap - po - si - ta sunt ti - bi...

Sci - o cu - i cre - di - di et cer - tus sum...

Praeses di - xit ad Y - po - li - tum fa - ctus es in - si - pi - ens...

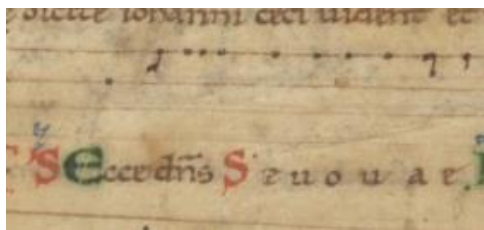
Be - a - ti mun - do cor - de quo - ni - am i - psi De - um vi - de - bunt.

Az antifónacsoport differentia-használatára alapvetően ugyanazt tükrözi, mint amit a tonáriusokból is kiolvastunk: az ingadozást a kétféle *a*-végződés és az 1g3 között. A preferenciák meglehetősen következetesek; a bencés Zwiefalten és prágai Szt. György kolostorok antifonáléi, a vorau-salzburgi, a klosterneuburgi és az augsburgi karkönyvek mind az 1a2-t részesítik előnyben, és csak ritkán helyettesítik azt 1g3-mal (Cod. Aug., Salzburg-287, Augsburg: *Exi cito*; KN-1013: *Erunt primi*; Augsburg: *Vidi Dominum*), főképpen mert a változatlan incipitek semmiképpen nem indokolhatják a

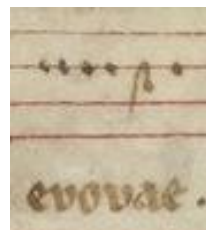
kadencia megváltoztatását. Az 1a2 végződés ezeknél az antifónáknál azt jelenti egyúttal, hogy kimondottan közös kadenciát birtokoltak a *Reges Tharsis* csoport darabjaival, amint azt Frutolfus tonáriusában ki is nyilvánította. Az Einsiedeln antifonáléban az előbbieknél valamivel többször fedezhetünk fel G végződést az 1a2 helyett, s nagyjából hasonlóan oszlik meg a passai (illetve kirnbergi) zsolozsmáskönyvek kadenciaválasztása is. Csak találgatni lehet, miféle hatások léphettek ilyenkor működésbe adott szkriptóriumon belül, hogy a kétféle „érvényes” zoltárvégződés között vacilláltak. Ennek háttérében éppúgy húzódnak a tonáriusokban lefektetett valamely régi szokásjog, mint konkrét forrásból, helyről eredő, divatos impulzus. A táblázatban jelzett kettősségek az Einsiedeln 611-es kéziratban ráadásul kaparás, javítás összefüggésében értelmezendők, vagyis az első helyen álló differentiát a zárójelben lévőre cserélték. Az antifónaincipitek alapos áttekintése is homályban hagy az eltérő kijelölés okát illetően; ezt kívánom illusztrálni e kódex szóban forgó énekein keresztül úgy, hogy a kottában minden esetben a szkriptor utólagos, javított verzióját¹²⁰ tüntetem fel. (102. kottapélda)

A *virgával* végződő, valószínűleg másodlagos *a* kadencia az *Ite dicite* csoport antifónáihoz kapcsolódóan a nyugati frank forrásokban, a ciszter és a ferences kódexekben, valamint a magyarországi esztergomi úzust megörökítő kéziratokban nyert teret. Ez azt jelenti, hogy a cisztereknek és francia földön ugyanaz a differentia vonzotta magához az *F*-es (*Reges Tharsis*) és az *a*-s antifónacsoportot, ami nem meglepő, hiszen láttuk, hogy a délnémet bencés hagyományban is ugyanígy történt, csak épp amott az 1a2, emitt az 1a1 végződés jutott főszerephez. Lényeges tapasztalat, hogy szétvált, és két különböző differentiával társult viszont a két antifónacsoport a ferencesek és Esztergom használatában. Hasonlóképpen szétválak a két dallamcsoport St-Maur-des-Fossés bencés apátságának, de francia szekuláris úzusoknak (Marseille, Sens) a karkönyveiben is a más-más differentia-társítás miatt; e kéziratokban Közép-Európában teljesen ismeretlen *a*-kadenciával találkozunk (jelölése: *a**), amely kiváltotta a *Reges Tharsis* dallamok mellett már „elhasználta” 1a1 végződést, jócskán színesítve ezzel Európa „differentia-térképét”. (14/a-b. kép) Mindeközben az 1a1 egyöntetű használatánál maradt a párizsi breviarium notatum.

120. Lásd fent a II. rész 378. jegyzetét.



14/a. kép: F-Pnm lat. 12044: Antifonále OSB, Saint-Maur-des-Fossés, 12. század



14/b. kép: F-Pnm nouv. acqu. lat. 1535: Sens-i antifonále, kora 13. század

Az *a* differentiák tonáriusokban bevált alternatíváját, az 1g3 kadenciát a prágai zsolozsmaforrásokban kottázták teljesen egységesen, s a münsteri nyomtatott antifonáléból, illetve a lengyel egyházmegyes forrásokból is nagyjából hasonló kép rajzolódik ki, ám emitt időnként az 1a1 végződés felbukkanásával is számolhatunk.¹²¹ Mindent összevetve az 1. tónus differentia- és kezdőhang csoportosításáról szóló azon tanítás, amelyet a Hollandrinus-traktátusokban rögzítettek, Közép-Európának ezekben az utóbb említett egyházi központjaiban, a cseh és lengyel egyházmegyéekben volt érvényben, tehát éppen a tonárius-traktátusok legújabb kutatások által feltárt keletkezési helyén, illetve annak közvetlen vonzáskörzetében.¹²²

3. „De psalterio” antifónák

A most tárgyalandó antifónacsoport kezdőformuláiban a tonáriusok eszköztára szerint szinte azonos, differentia-kijelöléseiben pedig egy töről fakad az előzőekkel. Itt fokozottan érvényesülni látszik annak a feltételnek az igazsága, hogy egy tónuson belül a közös zsolotárkadencia összerendezve mutatja meg a dallamcsaládokat. Az évközi idő zsolotár- (más néven: „de psalterio”) antifónáiról van szó, amelyek a frank-római zsolozsmaénekek legrégebbi rétegét képviselik, dallamosságuk és az *Oktoéchos* kereteibe való beilleszkedésük alapján kifejezetten archaikusnak tarthatók.¹²³

121. A lengyel forrásokban (POL) tapasztalható kettősségek részletezve: 1. *Exi cito*: PL-WRu R 503 – 1a1, PL-Kk ms. 47 – 1g3; 2. *Veniet Dominus és Erunt primi*: PL-WRu R 503 – 1g3, PL-Kk ms. 47 – 1a1; 3. *Scio cui credidi*: PL-PŁsem ms. 7 (olim 36) – 1g1 és 1g3, PL-Kk ms. 48 – 1a1. A *versus ad repetendum*mal kiírt *Scio cui credidi* néhol kétféle végződést kap, egyet külön a verzushoz, egy másikat a zsolotárhoz kapcsolva. Lásd Mü és Pol (utóbbi az idézett Płocki antifonáléban).

122. Bernhard és Witkowska-Zaremba, „Postscriptum”, in TIH VII, 271–279.

123. A nyolc tónus szisztémájának 8. század végén bekövetkezett kikristályosodását jóval megelőzte a „de psalterio” antifónák létezése, melyek sokkal inkább az ambrozián zsolotározási praxissal álltak rokonságban. Vö. M. Huglo; J. Halmó, „Antiphon”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd edition), ed. Sadie, Stanley – Tyrrell, John. London: Macmillan, 2001. Vol. 1: 743. – Responzoriális gyakorlatból eredeztette, és egyfajta fejlődéstörténet kezdeti szakaszába illesztette őket Claire elmélete, lásd: D. J. Claire, „Les répertoires liturgiques latins avant l’octoéchos. L’office férial romano-franc”, *Études Grégoriennes* 15 (Solesmes: Abbaye Saint-Pierre, 1975), 100–111. (A fejezetemben tárgyalt antifónák itt a kottás táblázatokban 4, 5, 8, 11, 36, 38, 46, 52, 57bis, 59, 72, 78, 79. szám alatt.) – Claire elméletének kritikájára most nem térek ki. A téma rövid összefoglalását lásd: Hiley, *Western Plainchant*, 88–98.

Az egyszerű, mondhatni miniatúr dallamstílus kevés szöveggel, rövid frázisokkal párosul, szillabikusságot és csekély hangkészletet von maga után, amely mozgó (és nem egy hangot ismételő) recitáció benyomását kelti. A hangkészlet nem terjed messze a tenor- (vagy: tuba-) hangtól – 1. tónusban az *F-G-a* gerincre épül –, a dallamhangok elosztása a szótagokon igen hajlékony, folyékony módon történik.¹²⁴ Mindez magyarázattal szolgálna az antifónák e körén belül igen jellemző hangnemi variálódásra, tónusváltásokra.¹²⁵ Mivel nehezen voltak beilleszthetők a moduszok keretei közé, végső soron talán ez lehetett az egyik oka, hogy nem, vagy csak elenyésző számban szerepeltek a korai teljes tonáriusokban,¹²⁶ és a későbbi elméleti traktátusok példaanyagába is csak kevés került be közülük.¹²⁷

A zoltárantifónákhoz rendszerint szillabikus, „primitív”, nehezen értelmezhető vagy szabálytalan differentiák járultak. Ha csupán az 1. tónus itt tárgyalt ritka zoltárvégződéseit (1a1, 1g3) tekintjük, már akkor is megállapíthatjuk, hogy kiválóan illeszkednek a ferális antifónák jellegéhez. Hasonló illeszkedési törvény hívhatta életre az ún. „irreguláris tónusú” zoltárrecitációt ugyanezen, tónusok között fluktuáló, elsősorban *E* finálisú dallamtípusok mellett.¹²⁸ Nem véletlen, hogy a Frutolfus-féle tonárius-kommentár szerint – és a délnémet zeneelméleti hagyomány más dokumentumaiban is – ezek az antifónák vonzották magukhoz az olyan differentiákat, amelyeket a teoretikus szükségtelennek („non necessariae”), szabálytalannak („anomalae”), idegennek („peregrinae”) vélt, és helyettük az elméletben már lefektetett kategóriákat (differentiákat) részesítette előnyben.¹²⁹ Iohannes Affligemensis Cotto is 1. tónusú ferális antifónán (*Facti sumus*) illusztrálta a hangnemválasztás és differentia-

124. Ezt a recitatív típusú dallamosságot érzékeltette tipológiájában Hucke, jóllehet egyáltalán nem tekintette kiindulópontnak a zoltárantifónákat. Lásd: H. Hucke, „Musikalische Formen der Offiziumsantiphonen”, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 37 (1953), 15–24. – Továbbá: Hiley, *ibid.*, 89–90, 92.

125. Huglo és Halmo, „Antiphon”, 739, 743.

126. Vö. E. Nowacki, „Antiphon”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, 2 (2., neubearbeitete Ausgabe), hrsg. Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter, 1994), col. 651. – A másik ok lehet, hogy a pszaltérium az ezredforduló táján még nem volt a zsolozsmakódexek stabil része. Szemléletes példaként erre a Quedlinburgi antifonálét (D-B 40047) szokás idézni. – A metzi tonárius is csak 15 pótlólag bejegyzett zoltárantifónát tartalmaz. A karoling tonárius elemzésekor Lipphardtnek 13. századi breviarium notatumhoz kellett folyamodnia, hogy a metzi antifonálénak ezt a részét is rekonstruálni tudja. Lásd Lipphardt, *Der karolingische Tonar*, 185–189.

127. A körvonalazott 1. tónusú dallamcsoportok közül jellemzően, kevés kivétel mellett a stabil incipitűek és tónuskijelölésűek (*Nisi tu Domine, Secundum magnam, Inclinauit, Dominus defensor*). Lásd Czagány és Papp, „Index cantuum”, in *TIH VIII*.

128. Vö. Claire, *Les répertoires*, 101–110 (K és L dallamcsoport); Huglo és Halmo, „Antiphon”, 743.

129. Frutolfus a *Fidelia omnia, A viro iniquo, In mandatis, Rectos decet* antifónákról értekezett ilyen értelemben. Vö. Maloy, ed., *München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b*, 11–14 (idézetek angol fordítással). Közreadás: Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 146–147. – Lásd még: M. Bernhard, „The Seligenstadt tonary”, *Plainsong and Medieval Music* 13 (2004): 117.

kijelölés anomáliáit.¹³⁰ Ezekből a reakciókból első látásra az derül ki, mintha ezen a terepen vajmi kevés szerepe lett volna az elméletírók által, vagy a tonáriusban rögzített elveknek; ehelyett fordítva, a gyakorlat lehetett perdöntő az antifóna és a kadencia összeillesztésének kérdésében.

A „de psalterio” zsolozsmaantifónák 1. tónusú differentia-használatát áttekintve néhány témakört érdemes tehát szem előtt tartani. Elsőként azt az alapvető, a differentia-témában minduntalan visszatérő kérdést: vajon hol érhető tetten az elméletben a gyakorlat hatása? A gregoriánum e dallamtörténetileg kulcsfontosságú énekcsoportjával kapcsolatosan a kérdés megfordításának is éppoly létjogosultsága van: felismerhetők-e annak a folyamatnak nyomai, hogy a teória, a nyolc tónus szisztémája befolyásolta az énekgyakorlatot, a differentia-használatot? Korábbi tapasztalataink alapján megvizsgálandó, vajon az énekléskor, a liturgikus énekeskönyv másolásakor tartották-e magukat a „szakemberek” a tonáriusokban hangsúlyozott előíráshoz, hogy az incipit (illetve egyedül a kezdőhang) a meghatározó a differentia-választásban, vagy más szempontok is érvényesülhettek? Levonhatók-e következtetések arra vonatkozóan, hogy ennyire egyívású dallamalakok esetében típusokban, dallamcsaládokban gondolkodtak volna a zoltárvégződés kiválasztásakor? Tekintettel a tónusváltásokra, lehetett-e a differentia-praxisban olyan mozzanat, amely a moduszok határain átnyúló kadencia kijelölését elősegítette? A zoltárantifónák mellett létezett-e fokozott preferencia a szillabikus végzések iránt?

Bizonyos szoros rokonságot tartó dallamtípusok a „de psalterio” antifónák közül következetesen váltanak tonalitást, ugyanolyan módosulásokon mennek keresztül a különböző egyházmegyes rítusokat és rendi úzust tükröző zsolozsma-énekeskönyvekben.¹³¹ Az 1. és 4. tónus között ingadozó kisambitusú csoporttal Claire és Dobszay is részletesen foglalkozott.¹³² Ezekben az antifónákban először is látszólag

130. Smits van Waesberghe, ed., *Iohannis Affligemensis*, 155–156; C. V. Palisca, ed., *Hucbald, Guido and John on Music: Three Medieval Treatises*, transl. Warren Babb (New Haven; London: Yale University Press, 1978), 158–159; Vö. A. Rausch, „Bern von Reichenau und sein Einfluss auf die Musiktheorie”, in *Mittelalterliche Musiktheorie in Zentraleuropa*, hrsg. W. Pass, A. Rausch, *Musica Mediaevalis Europae Occidentalis*, 4, hrsg. W. Pass (Tutzing: Schneider, 1998), 136.

131. Tipológia és tonális variálódás szoros összefüggésére – többek között ugyanennél az antifónacsoportnál – már Kiss Gábor felhívta a figyelmet. Lásd: G. Kiss, „Tonal Variants in the Hungarian Antiphon Repertory”, in *IMS Study Group Cantus Planus, Papers Read at the 7th Meeting Sopron, Hungary, 1995* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998), 347–348.

132. Claire, „Les répertoires”; Dobszay, *Corpus antiphonarum*, 252–255. – Ugyanezek a zoltárantifónák alkotják az 1. tónus d/ csoportját Frere „Sarum” kommentárjában, és megtalálhatók Gevaert 2. témáján belül. Lásd W. H. Frere, „Introduction to the Sarum Antiphonal”, in *Antiphonale Sarisburiense, I*, ed. W. H. Frere (London: Plainsong & Mediaeval Music Society, 1901; repr. Farnborough: Gregg Press Limited, 1966), 67; F.-A. Gevaert, *La mélodie antique dans le chant de l'Église latine* (Gand: Librairie Générale de Ad. Hoste Éditeur, 1895), 232–234.

egyszerű fináliskülönbség hoz létre tónusváltozatot: a 4. tónusú dallam záróhangja vagy az 1. tónusú második fokán helyezkedik el,¹³³ vagy ambitusában lényegesen beszűkült módon az eredeti finálishoz képest kvinten zár (irregularis tónus). A finális módosítása elvileg érintetlenül hagyhatta volna a dallamcsaládra jellemző *a* incipitet, s ez kulcskérdés a differentia-ak illeszkedése szempontjából. A középkori tonalitás-felfogás és differentia-praxis szemszögéből nézve mindkét „moduszváltás” komoly problémával szembesítette az elméletírókat. 4. tónusban a finális fölötti kvarton (*a*) kezdődő antifónának nem volt helye a tonárius rendszerében, ilyen kezdőhangot a tankönyvek leírásai nem ismertek; az ének tehát átkerült az „irregularis” kategóriába. Reichenau Bernónál egyetlen antifóna szerepelt 4. tónusban ezzel az *a* kezdőhanggal;¹³⁴ Frutolfus kifejezetten ellenezte az *a*-ról kezdést, helyette a *G*-t javasolta az irregularis végződés mellé.¹³⁵ A másik, orvosolandó neuralgikus pont nyilván az *a* finális volt, amelynek a nyolc tónus rendszerén belül csakis kvarttal lejjebb, *E*-re transzponálva lehetett megfelelő helye (eredeti fekvésében a záróhang fölött félhangot – *b quadratum*ot – kottáztak). A kottapéldákon előbb 1. tónus felől, magasról induló, végül elkanyarodó variánsokat mutatok be *a*, ill. *E* finálissal, irregularis kadenciákkal.¹³⁶ (103/a-b. kottapélda) Azután a CZ-Pu XIV A 19 prágai breviarium notatum valódi „szabálytalan” *In matutinis* változata (103/c. kottapélda) hívja fel a figyelmet az *a* recitációs hang anakronisztikus megtartására és az egyik ellentmondásra antifóna és zsoltárkadencia között: a 4. tónusú differentia az antifónának ehhez az alakjához csak megalkuvás eredményeképpen társulhatott. A modusztan megkívánta végső állapotot, a szükséges transzponálást a későbbi Arnestus-antifonále kottájával illusztrálom. (103/d. kottapélda)

Az imént leírtakkal egyúttal azt is érzékeltetem, a Frutolfus-féle szövegezés mely értelmezését tartom helyénvalónak, vitatva ezzel Rebecca Maloy fejtegetését.¹³⁷ Nem valószínű, hogy Frutolfus a *G* antifónaincipitet állította volna be hibásnak, vagy, hogy az irregularis differentia váltott volna ki tévesen egy hanggal mélyebb indítást, amelyet az énekeskönyvek nem is rögzítettek, csak a szájhagyományban élt. Ez azért is elképzelhetetlen, mert Frutolfusnál az

133. Ebből a tónusváltó típusból Dobszay még egy külön csoportot hozott létre, amelyben azonban nem szerepelnek zsoltárantifónák. Lásd Dobszay, *ibid.*, 227–229.

134. *Nisi diligenter* (Agatha v.; CANTUS ID. 3881; MMA, V, Nr. 4229). Vö. Rausch, *Die Musiktraktate*, 88.

135. Lásd fent a 129. jegyzetet.

136. Az Arnestus-antifonále (CZ-Pak P 6/1, f. 262v) *Ut non delinquam* lejegyzését a kitörölt, eredeti változat szerint közlöm, melyet más antifónák (pl. *Facti sumus*, f. 267r) párhuzamos pontjai alapján biztosan lehet rekonstruálni.

137. Maloy, ed., München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b, 13–14.


ötödik és hatodik differentiához rendelt kezdőhang eleve a G, tehát amikor hibáról beszél, csakis az *a*-ról lehet szó. Való igaz, hogy a magasabb kezdőhang háttérében az énekgyakorlat

103. kottapélda

DK-Kk 3449 8°, XV

a) 
Fa-cti su-mus sic-ut con-so-la-ti. E u o u a e

CZ-Pak P 6/1

b) 
Ut non de-lin-quam in lin-gua me-a. E u o u a e

CZ-Pu XIV A 19

c) 
In ma-tu-ti-nis Do-mi-ne me-di-ta-bor in te. E u o u a e

CZ-Pak P 6/1

d) 
In ma-tu-ti-nis Do-mi-ne me-di-ta-bor in te. E u o u a e

állt – Maloynak nem is sikerült antifonáléból példát találnia a *Rectos decet* antifóna G incipitjére. Ez utóbbi tehát inkább teoretikus képződmény volt.

A G-ről kezdődő *Rectos decet* valóban megtalálható viszont egyes Hollandrinus-traktátusokban, és kétfelől nyer létjogosultságot: egyrészt a délnémet teoretikus tonárius felől, másrészt a Hollandrinus-hagyomány közvetlen környezetének dallamhagyományából eredően. A *Rectos decet* ugyanis TRAD. Holl. IX, XXIV és LAD. ZALK., illetve SZYDLOV. tonáriusaiban 4. tónusban, 4. tónusú differentiával (4e) olvasható a cseh egyházmegyes hagyományból származó alakban, amelynek kezdőhangja is, de záró melizmatikus formulái is Európában egyedinek számítanak.¹³⁸ A 104. kottapéldán olvashatók a ritka G incipitek közül az ahrweileri antifonále (kölni egyházmegye) ferialis antifónái is és a prágai Arnestus-antifonále hasonló – *Facti sumus* – tétéle.¹³⁹ (Vö. ezzel az előző kottapélda *Ut non delinquam* antifónáját!) Ebben az összefüggésben érthető meg, hogy az Arnestus-antifonále D-tónusú korrekciójának oka az *a*-incipit lehetett. Másik tanulság, hogy mindkét finálissal meggyökerezett volt Prágában az antifóna jellegzetes záróformulája. (Lásd a 104/d. kottapéldát.)

138. TH IX 2, 4, 146 (TIH IV, 65, 108); TH XXIV 17, 109 (TIH VI, 215); LZ 4, 212 (TIH VI, 386); Sz 13, 145 (TIH VI, 524). TH XXIV kottájának eltérése TH IX-étől és LZ-étől csak az ügyetlen átírás következménye. Sz transzkripcióján is javítottam a közreadáshoz képest. – Ladislaus de Zalka jegyzetének dallamvariánsára Dobszay is utalt (*Corpus antiphonarum*, 253, 1220. lj.). Nem pontosította azonban, még hol másutt találkozott a G incipittel („A típus néhány dallamánál egy közbenső megoldást látunk: a kvarton kezdődő [...] 4. tónust.”)

139. Vö. W. Heckenbach, *Das Antiphonar von Ahrweiler: Studien am Codex 2a/b des Pfarrarchivs Ahrweiler (um 1400)*, Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 94 (Köln: Arno Volk, 1971). – Az ahrweileri antifonáléból származó átírásokat Czagány Zsuzsa disszertációjából vettem (Czagány, „A középkori prágai officium”, 99, 101.).

A terc- vagy kvartambitusú irregularis tónusú antifónadallamnak az kölcsönzött igazán karakterisztikus megjelenést, ha a zsoltdifferentia (s így értelemszerűen a zsol-

104. kottapélda

TH IX, LZ

a) Re-ctos de-cet col-lau-da-ti-o. E u o u a e

Sz

b) Re-ctos de-cet col-lau-da-ti-o. E u o u a e

CZ-Pak P 6/1

c) Fa-cti su-mus sic-ut con-so-la-ti. E u o u a e

CZ-Pu XIV A 19

d) Re-ctos de-cet col-lau-da-ti-o. E u o u a e

Ahrw.

e) Ex-pu-gna im-pu-gnan-tes me. E u o u a e

Ahrw.

f) Ut non de-lin-quam in lin-gua me-a. E u o u a e

tározás tubahangja) vele egy fekvésben foglalt helyet. Órómai antifonálék lejegyzései szerint számos esetben így történt: például a *Domine refugium* (később 6. tónus), *Quia mirabilia*, *Clamor meus*, *Clamavi et exaudivit*, *Laudate Dominum omnes*, *Lauda Iherusalem*, *In matutinis* antifónáknál; későbbi délnémet, francia stb. rítusokban a *Speret Israel* és *Illumina Domine* antifónáknál.¹⁴⁰ Ezt a dallamvariánst szokás a mai elemzésekben irreguláris változatként emlegetni, holott a késői forrásokból vett adatoknál többnyire semmi sem utal az eredetre: sem az *E* finális, sem a 4. tónusú differentia.¹⁴¹ Az *E*

140. Adatok Claire összehasonlító kottás táblázataiból: 28, 36, 38, 45, 46, 72, 78, 57bis, 79. szám.

141. Lásd Dobszay, *Corpus antiphonarum*, 252–254. Elemzéseiben a szerző általában nem említi sem a transzpozíciót, sem a differentiát; az irreguláris megnevezéssel csupán a kisambitusú, *E*-re leírt variánstra utal.

transzpozícióban lévő forma ugyanis jobbra szabályos 4. tónusú kadenciát kap; vagyis a recitációs hang kívül esik a hangterjedelmén. Egy-egy antifónatétel teljes európai variánstérképén elvileg egyenrangú változatként áll az irregularis dallamalak az 1. és a 4. tónusú változat mellett. A feltehetően archaikus *a* finálissal ritkán találkozunk; ha igen, nem egyszer indifferens módon állt mellette a 4e zsoltvérvégződés. (105. kottapélda) Így adott esetben akár megegyezhetett a tónus tubahangja az antifóna záróhangjával, ami egyáltalán nem illeszkedett a nyolc modusz elméleti rendszerébe. Bizonyos antifónák irregularis tónusúként való értelmezése tudatosan vagy öntudatlanul a korrigáló transzponálás vagy a tonális átalakulás után is megmaradt; erre megfigyelésem szerint mindig a szokatlan differentia-társítások utalnak. A valódi irregularis differentiának nevezhető zsoltvarkadencia a 4. és 1. tónusúakhoz képest sokkal kisebb arányban fordul elő a zsolozsmakódexekben, mint az várható lenne a dallamok írásmódja, hangkészlete alapján. Ugyanez a tendencia figyelhető meg a teoretikus tonárius-összefoglalásokban is (lásd a 4. tónus jellemzésénél a II. 2.2. fejezetben).

105. kottapélda

A-KN 1015

In man-da-tis e-ius vo-let ni-mis. E u o u a e

A-KN 1015

Cun-ctis di-e-bus vi-tae no-strae sal-vos nos fac Do-mi-ne.

E u o u a e

PL-WRu R 503

Cla-ma-vi et ex-au-di-vit me. E u o u a e

Az antifónák és differentiáik variánsainak összehasonlításakor egyrészt az imént leírt tónusváltásokra koncentráltam; a kiindulást mindenféleképpen az 1. tónusú antifónák jelentették. (Összefoglalva az alábbi, 40. táblázatban.) Ez azt jelenti, hogy figyelmen kívül hagytam az irregularis forma és nem 1. tónus közti, illetve az 1. és

egyéb tónusok közti átjárásokat, illetve pontosabban az ezekben a kategóriákba illő antifónatételeket. Másrészt elsősorban azokat a zsolozsmakódexeket néztem át, amelyekben a nevezett tonális különbségekre és transzpozíciókra számítani lehetett.

40. táblázat

Incipit	CANTUS ID.	MMMA, V
Rectos decet collaudatio	4580	1012
Expugna impugnantes me	2801	1001
Clamavi et exaudivit me	1824	4099
Ut non delinquam in lingua	5294	1014
Adiutor in tribulationibus	1278	1004
Facti sumus sicut	2839	1011
Speret Israel	4990	4100
In matutinis	3252	4102
Et omnis mansuetudinis eius	2713	4104
Habitare fratres in unum	2988	1008
Illumina Domine oculos	3182	4101
Quia mirabilia fecit	4511	4103
Clamor meus	1825	1013
Laudate Dominum de caelis	3585	1002

A források oszlopai között – lent a 41. táblázatban – kivételes referenciának számít a kétkötetes párizsi breviárium notatum (**Pa**), amelynek irregularis tónusai a számos transzponált változat miatt érdemelnek figyelmet. E kódex által rögzített praxis feltűnő hajlamot mutat az irregularis dallamtípus és kadencia iránt általában. Szintén „kakukktójs” a táblázatban a passauai egyházmegye (**Pat**); két antifonáléjában nem másként, csak irregularis E-tónusban volt fellelhető valamennyi vizsgált antifóna.¹⁴² A passauai úzus az irregularis antifóna adaptálása szempontjából a megvizsgált többi rítusterülethez, illetve reprezentatív forráshoz képest rendkívül egységesnek látszik; ez lehet éppen szándékos normalizálás eredménye is. Az irregularis 4. tónusú dallamalakok kizárólagossága miatt nem illenének a kimutatásba a klosterneuburgi antifonálék sem (**KN**);¹⁴³ a passauin kívül általuk képviselteti magát az így egyébként háttérben maradt többi délnémet egyházmegyes forrás (Sa-287, Augsburg stb.), melyek lapjain ezekben a zsoltárantifónákban végletesen átbillent a mérleg az irregularis és 4. tónusú értelmezés javára.¹⁴⁴ Figyelemre méltó, hogy a délnémet zeneelméleti hagyomány felől is első látásra ugyanez az olvasat nyer megerősítést: a kiválasztott „de

142. Egyetlen kivétel a CZ-Pu I D 20 passauai antifonáléban: *Illumina Domine*, G incipites, kvintambitusú E-tónus.

143. Azokban a margóra írt 4. tónusú differentiák transzpozíciója ritkán igazodik az antifónához. Lásd a 105. kottapéldát.

144. Dobszay is (*Corpus antiphonarum*, 252–255.) mintha mellőzte volna őket összehasonlításai során. Azonkívül nem mindig lehet kivenni elemzéseiből a transzpozícióra és az irregularis vagy finálisváltó E-tónus megkülönböztetésére vonatkozó információkat. Ezeket táblázatomban annál inkább igyekeztem visszatükrözni.

psalterio” antifónák közül majdnem mindegyik szerepelt Frutolfusnál a 4. tónus ötödik differentiájához beosztva.¹⁴⁵

A 106. kottapéldán a kódexekben olvasható irregularis differentiákat (**i**) foglaltam össze. Az **i** és **i2** kadencia a párizsi breviárium sajátossága, az **i3** a nyomtatott münsteri antifonáléé. Míg az **i** mindenféle transzpozícióban előfordul, addig az **i2**-t és **i3**-at csakis *a* recitációs hanggal kottázták le. A két utóbbi tubahangja így mindig kvart-, vagy kvinttávolságban helyezkedik el az antifóna finálisától; mondhatni, a 4., illetve az 1. tónusnak megfelelő módon. Az **i** *E*, illetve *a* transzpozícióban szorosán tud illeszkedni az irregularis tónusú antifóna hangkészletéhez, miközben számos alkalommal többszörös kvarttranszpozícióban (*d*) fordul elő, és az antifóna *h* finálisához viszonyítva egy újabb felső kvarton is (*e*) megfelelő helyzetbe tud kerülni. (E lehetőségeket az 107. kottapéldán mutatom be.¹⁴⁶) A transzpozíció és az irregularis differentia körüli bizonytalanság oka valószínűleg egyszerre rejlett a notátor bizonytalanzkodásában és a gyakorlat instabilitásában; ezen a ponton nyilvánvalóan hiányzott a szabályozás, és a zenei érzék tétovázás nélkül választhatott legalább kétféle, helyesnek vélt megoldás közül: t.i., hogy a recitáció az ambituson belül marad (és megegyezik a finálissal), vagy kvarttal följebb kerül.

Az **i2** differentiát az előzőtől megkülönbözteti a *G* záróhang, amelyre csak a *Saeculorum amen* utolsó szótagján hajlik le a tubahangról. Az **i3** karakterisztikuma, hogy *D*-finálisú, 1. tónusú antifónához kapcsolódik hozzá (**Mü**). Úgy vélem, ez a differentia-társítás azt érzékelteti, hogy az énekgyakorlat és annak írásos rögzítése rezonált az adott antifónadallam irregularis típusal való rokonságára. Sőt, az **i3**-as differentia fölhívja a figyelmet az irregularis végződés és a „normál” 1. tónusú zoltárkadenciák közti rokonságra; arra, milyen csekély alaki különbözőség áll fenn a szillabikus 1a1 és 1g3, valamint a nyugatfrank dialektusterületről megismert extra (**a***) differentiával. (Utóbbit lásd fent: 12/a-b. kép.) Egyik a másikat mintázza: az **i3** például a homorú dallamú 1a1-et, s az **a*** a pes-szel az **i** differentiát. Nem véletlen, hogy ugyanazok mellett az antifónák mellett az irregularis differentiát egyébként nem ismerő úzusok ezeket a lehetséges zoltárvégződéseket váltogatták.

145. Kivételek: *Clamavi, Speret, In matutinis, Et omnis, Illumina, Quia mirabilia, Laudate*. Lásd Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 145.

146. A kottapéldán látható *In matutinis* antifóna eleje (...*Domine medi-*) a párizsi kódex 57v-ján egy hanggal lejjebb kottázva. Bé előjegyzéssel, *F* kezdőhanggal, *a* finálissal, *a* differentiával helyesen a 194v-n.

	OSB/fr.	Ma	Se	Pa	OFM	OCist	OSB/E	KN	Pat	Mü	Str	Pra	Pol
<i>Rectos decet</i>	D/a*	D/1a1	D/a*	E/i	D/1a1	D/1a1	E/4a	E/irreg./4e	E/irreg./4e	D/i3	D/1a1 (1g3)	D/1g3	D/1g3
<i>Expugna</i>	D/a*	D/1a1	D/a*	E/i	D/1a1	D/1a1	E/4a	E/irreg./4e	E/irreg./4e	D/1g3	D/1a1 (1g3)	D/1g3	D/1g3
<i>Clamavi</i>	D/a*	D/1a1	E/irreg./4e	E/irreg./i	D/1a1	D/1a1	E/irreg./4e	E/irreg./4e	E/irreg./4e	E/irreg./4e	E/irreg./4e	E/irreg./4e	a/irreg./4eT
<i>Ut non delinquam</i>	D/a*	D/1a1	D/a*	E, h/irreg./i (2d)	D/1a1	D/1a1	D/1g3	E/irreg./4e	E/irreg./4e	D/i3	D/1a1 (1g3)	E/1g3!	D/1g3
<i>Adiutor</i>	D/a*	D/1a1	D/a*	E, h/irreg./i (8c!)	D/1a1	D/1a1	E/4a	E/irreg./4e	E/irreg./4e	E/irreg./4e	D/1a1	D/1g3	D/1g3
<i>Facti sumus</i>	D/a*	D/1a1		h/irreg./i	D/1a1	D/1a1	D/1g3	E/irreg./4e	E/irreg./4e	D/i3	D/1a1	E/4e	D/1g3
<i>Speret Israel</i>	a/irreg./4e	E/irreg./4e	D/a*	E/irreg./i	D/1a1	D/1a1	E/4e	E/irreg./4e	E/irreg./4e	E/irreg./4e	E/irreg./4e	a/irreg./4e	h/irreg./4eT
<i>In matutinis</i>	-	E/irreg./4e	-	h/irreg./i	D/1a1	-	-	h/irreg./4e	E/irreg./4e	E/irreg./4e	E/irreg./4e	a/irreg./4e	a/irreg./4eT
<i>Et omnis m.</i>	a/irreg./4e	E/irreg./4e	a/irreg./i	E/irreg./i2	D/1a1	D/1a1	E/irreg./4e	E/irreg./4e	E/irreg./4e	E/irreg./4e	E/irreg./4e	a/irreg./4e	E/irreg./4e
<i>Habitare fr.</i>	-	D/1a1	D/a*	h/irreg./i (3. tón.)	-	D/1a1	D/1g3	E/irreg./4e	E/irreg./4e	D/i3	D/1a1	E/4e	D/1g3
<i>Illumina D.</i>	-	E/irreg./4e	E/irreg./4e	a/irreg./i, i2	D/1a2	-	-	E/4e	E/4e	E/irreg./4e	E/irreg./4e	E/irreg./4e	a/irreg./4eT
<i>Quia mirabilia</i>	D/a*	D/1a1	E/irreg./4e	a/irreg./i	D/1a1	D/1a1	E/irreg./4e	E/irreg./4d	E/irreg./4e	E/irreg./4e	E/irreg./4e	a/irreg./4e	a/irreg./4eT
<i>Clamor meus</i>	D/a*	D/1a1	D/a*	E, a/irreg./i (4e)	D/1a1	D/1a1	D/1g3	E/irreg./4d	E/irreg./4e	D/i3	D/1a1	8. tón.	D/1g3
<i>Laudate D. de</i>	D/a*	D/1a1	1g2	1g2	D/1a1	-	D/1a1 (1a2)	D/1a2	-	E/irreg./4e D/1g3	D/1a1	D/1g3	D/1g3

Hogy a kadenciák funkcionalitását még jobban értelmezhesük, szükséges áttekinteni az irregularis dallamok variáns-lehetőségeit. Míg tehát az *a* incipit egyértelműen összefügg az 1. tónusú értelmezéssel, vagy legalábbis az *E*-tónus elkendőzését vonja maga után,¹⁴⁷ addig az antifónadallamok szétágazásának legfőbb mozzanata a magas kezdés kiküszöbölése és a kisambitusú dallamforma térnyerése. Határeset lehetett a *G Ga* incipit az *E* finálissal (108. kottapélda, a/); a *Dominus defensor* antifónára – a párizsi breviarium notatutumot kivéve – más értelmezés nem is volt jellemző a stabil *F* incipit mellett, mint az 1. tónusú. (Az 1. tónusú „típusdallam” elidegeníthetetlen fordulata megfigyelésem szerint az *EF pes.*) A nyugatfrank területen a zoltárantifónák egész sorának ismertetőjegye a *G-d* kvartambitus és a *G* incipit,¹⁴⁸ vagyis az *E*-hez képest relatíve magasabb fekvés: az indító gesztus mintegy az *A-G-A* incipit egy hanggal lejjebb szállítva. (108. kottapélda, c/) (A példák ismét a párizsi breviarium notatumból származnak.) Ezt szignifikánsan kiegészíti a környékbeli nyugati úzusokban – és egyúttal a ferenceseknél és a cisztercieknél – az igen bevett 1. tónusú értelmezés, ami nem kívánta meg az incipit mélyebbre helyezését.

A délnémet zsolozsmaúzusokra sokkal jellemzőbbek azok az irregularis dallamalakok, amelyek eleve mély járásúak, vagyis már az incipitjük – az irregularis alsó transzpozíciójában – az antifóna gerinchangjára (*E*) van fölfűzve.¹⁴⁹ A jellegzetes kvartambitus így *C* és *F* közé esik. A magasabb fekvésbe történő transláció ritka, csakis a virtuális *F* incipittel lehetséges.¹⁵⁰ (A 109. kottapéldán látható antifónák a **KN-1015** kódexből valók.) A közép-európai dallamváltozatok között észrevehető eltérés a finális alulról való megközelítése (**OSB / E** és **Pat**; 110. kottapélda, a-b/), továbbá alkalmilag az ambitus végletes beszűkülése, vagy – ellenkezőleg – kibővülése (110. kottapélda, c-d/).

A prágai egyházi központ liturgikus énekgyakorlatát reprezentáló zsolozsmakódexekben szembeszökő, hogy a „de psalterio” antifónáknak ez az „irregularis” rétege tulajdonképpen három, élesen elkülönülő dallamcsaládból tevődik össze. (42. táblázat) Nem mellékes, hogy igen hasonló képet mutatnak a wrocławwi antifonále (PL-WR R 503) zoltárantifónái. A három dallamtípusból kettő jól megfelel-


147. Lásd egyrészt a *Facti sumus* antifónát fent a xx. kottapéldán. Másrészt CZ-Pu XIV A 19, 57r: *Ut non delinquam* *E* finalissal és 1. tónusú (1g3) differentiával!

148. Talán ezzel függött össze, hogy kvintranszpozíciója kézenfekvő volt. Vö. *Ut non delinquam* a 107. kottapéldán.


149. **Ma** és **Se** kivételes irregularis dallamai is ilyenek, valamint egyetlenként az *Et omnis mansuetudinis* antifóna a párizsi breviarium notatumban.

150. Valóságos *F* incipittel (természetesen transzponálás nélkül értendően) a Passau / Kirnberg antifonáléban (A-Wd D-4): *Speret, Habitare, Et omnis, Facti, Clamavi*; Sa-287-ben (A-VOR Cod. 287): *Clamavi, Speret*.


108. kottapélda

a) 

Do - mi - nus de - fen - sor vi - tae me - ae. E u o u a e.

b) 

Et o - mnis man - su - e - tu - di - nis e - ius. E u o u a e.


c) 

Clamor me - us ad te ve - ni - at De - us. E u o u a e.

109. kottapélda

a) 

Re - ctos de - cet col - lau - da - ti - o. E u o u a e.

b) 

Ex - pu - gna im - pu - gnan - tes me. E u o u a e.

c) 

In ma - tu - ti - nis Do - mi - ne me - di - ta - bor in te. E u o u a e.

tethető a délnémet bencés és a francia egyházmegyes lejegyzéseknek. (Dőlt betűvel jeleztem, ha **Ma** és **Se** közül csak az egyikben szerepelt irregularis alakban az antifóna.) A harmadik csoport *a* transzpozícióját (*Speret, Et omnis mansuetudinis*) viszont fölfedezhetjük St-Maur-des-Fossés bencés antifonáléjában. Az „E irreg.” antifónák táblázatban látható **Ma-Se** csoportjával ugyanakkor pontosan megegyeznek az esztergomi úzus azon zsoltárantifónái, amelyekre a szabálytalanságra utaló kisambitus és a 4. tónusú zsoltárdifferentia a jellemző. A **Str** e dallamai azonban a zenei variálódás terén kétségkívül a közép-európai változatokhoz tartoznak. Mindez azt jelenti, hogy a nagyfokú tonális, hangkészletbeli és differentia-kijelölésbeli divergencia ellenére a zsoltárantifónák vizsgált dallamcsaládján belül szerte Európában mégiscsak érvénye-

110. kottapéllda

CH-E 611

a)

Spe - ret Is - ra - el in Do - mi - no.

CZ-Pn I D 20

b)

Re-ctos de - cet col - lau - da - ti - o.

CH-E 611

c)

Qui - a mi - ra - bi - li - a fe - cit Do - mi - nus.

Mü

d)

Il - lu - mi - na Do - mi - ne vul - tum tu - um su - per nos.

42. táblázat: Az irregularis típusú dallamokon belül különvált csoportok néhány zsolozsma-énekeskönyvben

Forrás	1/4. tónus	E irreg.	a irreg.
Pra	Rectos decet Expugna Ut non delinquam Adiutor in Facti sumus Habitare fratres	Clamavi et exaudivit Illumina Domine	In matutinis Speret Israel Et omnis mansuetudinis Quia mirabilia
Wro-503	Rectos decet Expugna Ut non delinquam Adiutor Facti sumus Habitare Clamor meus	Et omnis mansuetudinis	Clamavi et exaudivit Speret In matutinis Illumina Domine Quia mirabilia
OSB / E	Rectos decet Expugna Ut non delinquam Adiutor Facti sumus Habitare Clamor meus	Et omnis mansuetudinis Clamavi et exaudivit Speret Quia mirabilia	-
Ma-Se	Rectos decet Expugna Ut non delinquam Adiutor Facti sumus Habitare Clamor meus	Clamavi et exaudivit Speret In matutinis Et omnis mansuetudinis Illumina Domine Quia mirabilia	-

sült egyfajta hagyományszerűség: mintha stabil, szabályozott alapokon nyugodott volna a tételek elvariálódásának iránya.

A **Str** „de psalterio” antifónáinak irregularis csoportja (a táblázatban dőlten szedve) külön érdeklődésre tart számot azért is, mert az Isztambuli antifonále (TR-Itks Deissmann 42) ezek esetében következetesen szembement az Esztergomhoz köthető kódexek lejegyzésével, ami előző vizsgálódásaink fényében nem jelentéktelen módosítást jelent. Ezek az antifónák ebben a kéziratban *a* kezdésű 1. tónusúak, és ennek megfelelően kaptak differentiát (1a1). Ugyanitt két esetben (*Speret* és *Facti sumus*) utólag 1g3-ra javították a kadenciát; az *Et omnis mansuetudinis* után pedig pontosabban nem értelmezhető módon, javítás gyanánt 1a3 végződést kottáztak.

A diverzitás mellett fennálló rendszerszerűség abban is megnyilvánul, hogy bár jobbára nem foglalták őket a tonárius szabálygyűjteményébe, a zoltárantifónák differentiaválasztása hagyományonként, az adott kereteken belül nagyjából ugyanazoknak a törvényszerűségeknek engedelmeskedett, mint amelyeket a korábbiakban tárgyalt, magas kezdésű 1. tónusú antifónáknál – az *Ite dicite*-csoportnál – megfigyelhettünk. A kezdőhang (esetleg kezdőmotívum) szabályozó szerepe töretlenül érvényesült. Ugyanúgy, ugyanazokra az úzusokra jellemző itt is az 1a1-et helyettesítő *a** differentia (**OSB / francia, Ma, Se**) és a másik alternatíva, az 1g3 is (**Pra, Mü, Pol**). „Új” végződést – 1g3-at – kaptak ellenben a „de psalterio” antifónák a délnémet bencés Einsiedeln 611-es kódexben (az *Ite dicite*-szerű, *a*-ról ereszkedő dallamok alapvető differentiája abban elvileg az 1a2 volt), miközben a délnémet zsolozsmarítusok többségében az *E*-tónusú értelmezés volt egyeduralkodó.

Összefoglalva a tapasztaltakat, először is elmondható, hogy a tonáriusok összeállítását érzékenyen érintette a tonális átértelmezésekkel járó kezdőhang-, vagy finálismódosulás; a rendhagyó darabokat csak a rendszerbe illesztve fogadták be. Erre utal a kezdőhang mélyebbre csúszása a *D* finális *E*-re cserélésével párhuzamosan. Ehhez az elméleti megfontoláshoz tartották magukat végső soron a praktikus énekeskönyvek notátorai is, hiszen a nevezett záróhangváltás tiszta formában inkább csak virtuálisan létezett; legföljebb a források igen szűk körében jelent meg, nevezetesen *par excellence* a prágai antifonálékban.

A szabályszerű 4. tónusú differentia gyakori előfordulása a tónusrendbe alig illeszthető, kisambitusú antifónák mellett nyomós érv lehet, hogy úgy gondoljuk, az irregularis differentia képében felbukkanó rendkívüliséget nemcsak a teória tartotta magától távol, de a gyakorlatban is igyekeztek perifériára szorítani. Korlátozott felbukkanása és mégoly szűk élettere ugyanakkor létezésének, valós használatának bizonyítéka, melyet szintúgy nem lehet figyelmen kívül hagyni. A korai

tonáriusíróknak és teoretikusoknak is látókörébe került a délnémet régióban, és kritikusan viszonyultak hozzá. Az irregularis zoltárkadencia tehát olyan jelenség, olyan zenei megoldás lehetett, amely igenis része volt a gregoriánus énekelt gyakorlatának, de valószínűleg nem egyformán minden földrajzi térségben és egyházi intézményben, illetve amely eközben a zeneelméleti szabályozás részéről elutasításra talált. A praxis ez esetben valaha nyomot hagyott az elméletírásokon, de elképzelhető, hogy végül az elméletben lefektetett szigorú szabályozás erősen visszahatott az énekgyakorlatra, vagyis annak köszönhető az irregularis végzések viszonylag egységes mellőzése Közép-Európában.

Az 1. tónus és a 4., illetve irregularis közötti átmeneteket a zoltárdifferentiák szemszögéből vizsgálva olyan, kifejezetten zenei jellegű, a moduszértelmezést, a tonális átértelmezést érintő mozzanatokra lehettünk figyelmesek, amelyek az antifóna- és differentiapraxis archaikus elemeire és a szájhagyományon alapuló énekgyakorlatot idéző nagyfokú variabilitására utalnak, éspedig: 1. A 4. tónusnál számos példáját láthattuk a transzpozíciók és irregularis végzések keveredésének és nem feltétlen szabályszerű illesztésének, különös tekintettel arra, amikor a differentia első hangja, a plagális tónus régtől szabályszerű elfogadott tubahangja nincs benne az antifóna hangkészletében. 2. Föltűnő, amint egy antifónacsoport minden egyes tagja egyként ugyanazon az átértelmezésen, transzformáción, differentiacserén megy keresztül; 3. ugyanígy, amikor egy-egy antifóna, amelynek dallamtípusa egyébként „szabálytalanságról” nem árulkodik, hanem inkább „normál” E-tónusú, a különleges differentia-kijelölés és -változatok, vagy a különleges transzpozíció által kiválik környezetéből.¹⁵¹ Úgy tűnik, mintha íratlan, látenszen jelenlévő szabályszerűségeknek engedelmessé volna az énekesek és szkriptorok a dallamok hagyományozásakor, egyidejűleg azzal, hogy a kodifikált elmélet teljes bizonytalanságban hagyta őket egyes zenei jelenségekkel kapcsolatban.

151. Ennek példája volt a dolgozat II. részében tárgyalt *Fidelia omnia mandata* antifóna.

3.2. Esettanulmány II: 7. tónusú, *h* incipitű antifónák

Tonárius és antifónale, az elméleti differentia-besorolás és a gyakorlat sokrétű viszonyát tovább lehet árnyalni eddig még nem tárgyalt tónusok és antifónacsoportok bevonásával. Annak ürügyén, hogy a differentia-besorolások időbeli változásairól gyűjtünk információkat, sor kerül annak vizsgálatára is, hogy a példaként használt antifóna-iníciúmok térben és időben, az egyházi intézmények, a liturgikus gyakorlat függvényében milyen változásokon mehettek keresztül. Az úzus saját variánsrendszerének vissza kellene tükröződnie saját tonáriusában, ha feltételezzük a tonárius praktikus intencióját, vagy a szkriptor gyakorlatias tudását. Hogyan áll ez a késői rövid tonáriusokra? A liturgikus ének illusztrációs példanyagként való alkalmazása¹⁵² vajon befolyásolta-e abban az irányban a tonárius összeállítását, hogy az magába olvassa a praxisban valóban létező dallamalakokat? Vagy éppen ellenkezőleg: az időben nem változó zeneelméleti jelenségekhez megkövült, a valósággal nem harmonizáló illusztrációk tartoztak volna? Igen valószínű, hogy a kétféle tendencia együtt határozta meg a traktátus-tonárius zenei példáinak arculatát, így a jellemzés során egyszerre kell mérlegelnünk a mechanikus átvétel, másolás lehetőségét és azt, hogy a tételkészletet a leírók régiójuk saját énekhagyományának megfelelően alakították.

A Közép-Európából származó, késő középkori, tankönyvszerű elméletírások tonáriusairól a dolgozat korábbi részében megállapíthattuk, hogy a zoltárvégződéses és a hozzájuk tartozó antifóna-kezdőhangok, illetve -incipitek ismertetésénél a kompendiumok írói jellemzően tartották magukat az archaikus osztályozási módhoz, és ennek megfelelően közölték a régen megrögzült példanyagot is. Ez szempontunkból azt eredményezheti, hogy a zenei példák a korabeli gyakorlattal összevetve életidegennek, anakronisztikusnak bizonyulnak, bizonyos antifónák aránytalanul nagyobb súlyt kapnak a készletben, illetve a zsolozsmakódexekben ismeretlen alakban mutatkoznak meg. Utóbbi már felületes vizsgálódás alkalmával is szembeszökő lehet, ahogyan az megfigyelhető volt az „irregularis” típusú, tonális antifónaváltozatoknál, illetve azok tonáriusból való száműzésénél. (Lásd az előző fejezetben.) A differentia-alakok nüansznyi változását és ezzel karöltve a kezdetben erősen széttagolt antifónacsoportok összeolvadását, ezáltal pedig az incipittípusok

152. Czagány; Papp, „Késő középkori zeneelmélet és a gregorián gyakorlat. A Hollandrinus-traktátusok zenei hátországa”, in *Zenetudományi Dolgozatok 2013–2014*, ed. Kiss Gábor (Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2016), 14. (A továbbiakhoz *ibid.*, 21–26.)

kikristályosodását lehet viszont kiváltképp jól nyomon követni a 7. tónusban. Ily módon éppen az a sejtés és megfigyelés vezet el az antifónapéldák korabeli énekeskönyvi párjaikkal való szembesítéséhez, hogy a tonáriusok tartalmának módosulása a maga időbeliségében talán nem zajlott teljesen függetlenül a lejegyzés környezetében „divatos” énekgyakorlattól.

111. kottapélda



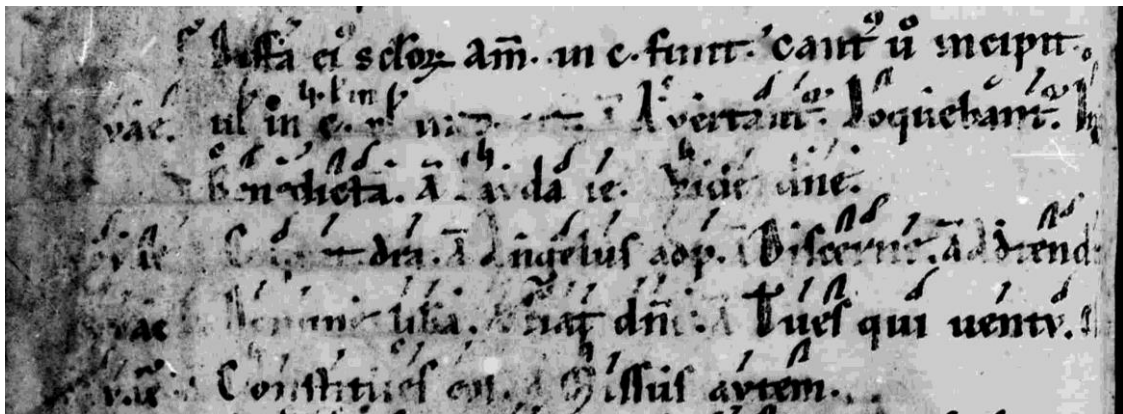
Alábbiakban a különös tanulságokkal szolgáló 7. tónusú differentiákról, az újabban 7c1 és 7h szám-betű kombinációkkal rövidített zsoltyárkadenciákról¹⁵³ és antifónáikról lesz szó. (111. kottapélda) A kadenciák „ősformáira” a korai tonárius-hagyományban a *c* és *h* kezdetű antifónacsoportok azonosítása után tudunk következtetni, amihez a vezérfonalat Frutolfus tonáriusa adja kezünkbe. (Lásd az alábbi, 43. táblázatot. A differentiák sorszámát a könnyebb áttekinthetőség kedvéért római számmal, a differentia megfejtését – ha az lehetséges – a szokásos rövidítéssel adom vissza. Zárójelben a tonáriusból vagy máshonnan rekonstruált antifóna-kezdőhang.)

43. táblázat: 7. tónusú *h* és *c* differentiák, valamint *h* és *c* incipites antifónák a régi délnémet tonáriusokban.

	<i>Karoling tonárius</i>	FRUT. ton.	D-BAs Lit. 23
Avertantur retrorsum	II 7d (c)	II 7c1 (h)	II 7c1 (c-h)
Benedicta filia	II 7d (c)	II 7c1 (h)	II 7c1 (c-h)
Clamaverunt	X 7c (c)	II 7c1 (h)	-
Confortatus est	X 7c (c)	II 7c1 (h)	-
Recordare mei	X 7c (c)	-	-
Dives ille	VIII ? (h)	II 7c1 (h)	-
Dixit Dominus	-	II 7c1 (h)	-
Lauda Iherusalem	-	II 7c1 (h)	II 7c1 (c-h)
Misit Dominus	VIII ? (h)	II 7c1 (h)	-
Quo progredieris	VIII ? (h)	II 7c1 (h)	-
Stella ista	VIII ? (h)	II 7c1 (h)	-
Vide Domine	VIII ? (h)	II 7c1 (h)	II 7c1 (c-h)
Exiit qui seminat	XI 7h (c)	-	-
Constitues eos	XI 7h (c)	III 7h (h)	V 7h (c)
Loquebantur	II 7d (c)	III 7h (c!)	II 7c1 (c-h)
Missus autem	XI 7h (c)	III 7h (h)	V 7h (c)
Mirificavit Dominus	XII ? (h)	III 7h (h)	-
Redemptionem misit	XIII ? (G)	III 7h (h)	-
Semen cecidit	-	III 7h (h)	-

153. Dobszay, Szendrei, *Antiphonen*, MMMA, V/1, 121*.

Feltételezésem szerint a keresett antifónacsoportok differentia-alakjaira a karoling tonáriusban (Diffinitio X és XI) az jellemző, hogy egyikük sem zárul kéthangos neumával, és míg hangsorozatuk szinte azonos, hatodik szótagjukon egy-egy jellegzetes *liquescens* olvasható a differentia-formulák rekonstrukciójához kulcsként használt D-BAs Lit. 5 vonal nélküli neumás notációjában.¹⁵⁴ Az első *bistrophával*, a második epizémával ellátott *virga jacens*-szel zárul. Utóbbinak megfelelője lehet a D-BAs Lit. 23 jelzetű antifonále tonáriusában¹⁵⁵ a tónus utolsó, ötödik differentiájának nehezen kivehető záróneumája. (Lásd a 15. képet: a differentiák a lapszélien, a hozzájuk tartozó antifónák velük egyvonalban a főszövegben.) Frutolfus tonáriusában az előbbinek – második differentia – záróneumája a *clivis*, amely alapján a 7c1 végződés tévedhetetlenül beazonosítható. Ugyanitt a harmadik differentia záró *punctuma* mellett a „celeriter” (gyorsan) *c*-je áll.¹⁵⁶ (15. és 16. kép) A *clivis*-es differentiának a karoling tonáriusbeli Diffinitio VIII felelhet meg.¹⁵⁷ Az a benyomásom, hogy a korai időszakból megismert többféle, egymással összemosódó *c* végű *Saeculorum amen* formák között megtalálható volt valamennyi később regisztrált, ám a rövid tonáriusokban nem feltétlenül szereplő *c* differentia, így a 7c2 mindkét variánsa is.¹⁵⁸



15. kép: D-BAs Lit. 23, f. 160v



16/a-b. kép: D-Mbs Clm 14965b, f. 59v: *Differentia secunda, differentia tertia*

Frutolfusnál és a bambergi rövid tonáriusban tisztán kivehető a két antifónacsoport és a hozzájuk társított két végződés. Nagyjából ugyanezek az incipitek a karoling tonárius jóval aprólékosabb felosztásában több különböző differentia közt szóródtak

154. Lipphardt, *Der karolingische Tonar*, 9, 48–49, 240. A tonárius közreadásában a margón hangnevek betűivel jelzett differentia-rekonstrukcióval kapcsolatban magam némileg szkeptikus vagyok.

155. F. 160v.

156. Lásd az interneten elérhető digitalizátum mellett a faksimile kiadásban is: Maloy, intr., *München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b*, f. 59v. Továbbá Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 161–162. – A kadenciák és a neumák értelmezése: Omlin, *Die Sankt-Gallischen Tonarbuchstaben*, 217 (13. és 15. lj.).

157. Vö. Lipphardt, *Der karolingische Tonar*, 239.

158. Lásd pl. Omlin, *Die Sankt-Gallischen Tonarbuchstaben*, 217–218. – Itt emlékeztetek a szóban forgó differentia pentatonnak tartott alakjára, amely a Hollandrinus-traktátusokból teljesen hiányzott, holott jól ismert számos közép-európai zsolozsmakódexből.

szét. Három közülük rendetlenül – idegen kezdőhangként és néhol a liturgikus sorrendet is megbontva – a *d* differentia *G* incipitjei közé került (Diffinitio II).¹⁵⁹ Az antifónák kezdőhangja *c* vagy *h*; a karoling tonáriust kivéve ez a tonáriusok szövegezéséből világosan kiderül (lásd alább). Frutolfusnál a *h* incipites antifónák dominálnak, egyetlen kivételként a *Loquebantur* szövegincipit mellett megjelenik az eltérő kezdőhangra figyelmeztető *c* betű. A bambergi tonárius *c* differentiával álló antifónáihoz magyarázat tartozott, amely felhívta a figyelmet a kétféle lehetséges kezdőhangra.¹⁶⁰ E két differentia – beleértve itt a zsoltvégződéseken kívül az antifónák jól behatárolt csoportjait – évszázadokra állandósult az elméleti rendszerezésekben. Elég összevetni a megfelelő helyeken Frutolfus leírásaival a Iohannes Affligemensis (Cotto) tonáriusában és a jóval későbbi Traditio Hollandrini-féle traktátus-tonáriusokban olvashatókat. A 12. századtól a késő középkorig egyöntetű a teoretikusok álláspontja: az emelkedő incipitű antifónadallamok szerveződtek az egyik (*c*) differentia, az ereszkedő incipitűek a másik (*h*) differentia mellé. Utóbbira pedig előírászerűen az antifóna *h* kezdőhangja következett.

Differentia secunda ultimam Saeculorum amen syllabam primum in diapente superius ponit, sed mox per flexam in tonum inferiorem reclinat; cantum vero adhuc semitono inferius hoc est in medio diapente inchoat.

Differentia tertia sicut et praecedens tertio a finali loco cantum incipit, ubi et Saeculorum amen finit. (FRUT. ton.)¹⁶¹

(A második differentia a *Saeculorum amen* utolsó szótagját kvinttel magasabbra teszi [*d*], de hamarosan flexával egy egész hangnyit lehajlik [*c*]; az ének pedig félhanggal mélyebben, a kvint közepén [*h*] kezdődik.)

(A harmadik, mint a megelőző differentia, a *Saeculorum amen* záróhangjáról [*h*-ről] kezdi az éneket.)

Differentia secunda recipit antiphonas a paramese gradatim ascendentes [...]

Differentia tertia recipit antiphonas a paramese per ditonum cadentes [...] (IOH. COTTO ton. XXVII 10-12)¹⁶²

(A második differentia olyan antifónákat vesz fel, amelyek a *h*-ről fokozatosan emelkednek...)

159. Lipphardt, *Der karolingische Tonar*, 43. A szerző a kezdőhangokat későbbi zsolozsmakódexek alapján közölte.

160. „Diferencia eius seculorum amen in C finitur. Cantus vero incipit vel in C vel in H [...]” (D-BAs Lit. 23, f. 160v; lásd fent a 15. képet is.)

161. Maloy, intr., *München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b*, f. 59v. Továbbá Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 161–162.

162. Smits van Waesberghe, ed., *Iohannis Affligemensis*, 191; Palisca, ed., *Hucbald, Guido and John on Music*, 182.

(A harmadik differentia olyan antifónákat vesz fel, amelyek a h-ről nagytercet esnek...)

Hec autem differentia habet duas litteras iniciales, scilicet ·b· et ·c· acutas. Continet enim antifonas in ·c·solfaui inchoantes sive surgentes sive cadentes [...] Continet enim antifonas in ·b·fa·h·mi inchoantes, et a ·b·fa·h·mi non surgentes, sed cadentes, ut patet sic [...]

Hec enim differentia habet unam litteram inicialem, scilicet ·h· acutum. Continet enim antiphonas in ·b·fa·h·mi inchoantes et a ·b·fa·h·mi non surgentes, sed cadentes per ditonum in ·G·solreut [...] (TRAD. Holl. II 4, 317-321)¹⁶³

(Ennek a differentianak két kezdőhangja van, *h* és *c*. Éspedig olyan antifónákat tartalmaz, amelyek *c*-n kezdődnek, vagy ereszkedve, vagy emelkedve [...] És *h*-ről kezdődő antifónákat is tartalmaz, *h*-ről nem ereszkedőket, hanem emelkedőket, ahogy a példából látszik...)

(Ennek a differentianak egy kezdőhangja van, a *h*. Éspedig *h*-ről kezdődő antifónákat tartalmaz, amelyek *h*-ről nem emelkednek, hanem ereszkednek, nagytercet a *G*-re...)

A *c* differentia antifónái az Affligemensis-tonáriusban is *h*-ről kezdődnek (*Misit Dominus, Quo progredieris*), csakúgy, mint a csoportba tartozó többi antifóna Frutolfusnál. A Hollandrinus-kéziratok tonáriusaiban a hagyomány szerinti osztályozáshoz a – fenti táblázatban szemléltetett – klasszikus antifónakínálatból válogattak; csak az *Omnis spiritus* (Pro defunctis) tétel látszik újabb hozzáadásnak, és ki is lóg közülük.¹⁶⁴ A dallamokat azonban itt már szinte mind *c* incipittel kottázták; kivételesen négy olyan példa akad, amely *h* kezdőhanggal szerepel: *Dives ille, Misit Dominus [angelum suum]* és *Quo progredieris* (TRAD. Holl. XXIV), valamint *Stella ista* (TRAD. Holl. II, V, IX, XVI, XVII,¹⁶⁵ LAD. ZALK., SZYDLOV.). Utóbbi az előfordulás gyakoriságát tekintve e tonáriusok stabil mintapéldája a *h* incipitre, jóllehet néhány helyen *c*-ről is előfordul (TRAD. Holl. III, VII, XIX, XXIII). Továbbá a felsorolt példák közül csupán a *Quo progredieris* az, amely a jelzett traktátuson kívül másutt is megtalálható, de *c* kezdőhanggal (TRAD. Holl. II).¹⁶⁶

163. TIH II, 271-272.

164. CANTUS ID. 4154; MMMA, V, Nr. 7001. Előfordulásokat lásd: Czagány és Papp, „Index cantuum”, in TIH VIII, 569. – A traktátus-tonáriusokkal ellentétben a zsolozsma-énekeskönyvekben ez az antifóna *G*-ről indul.

165. *Sa* forrásában (A-Ssp a. VI. 44, f. 57r).

166. Az antifónák előfordulásait a Traditio Hollandrinin belül lásd: Czagány és Papp, „Index cantuum”, in TIH VIII, 539, 563, 573, 581.

112. kottapélda

A-KN 1018



Mi - sit Do- mi - nus

A-VOR 287



Mi - sit Do- mi - nus

F-Pn lat. 15182



Mi - sit Do- mi - nus

A-KN 1018



Di - ves il - le

A-VOR 287



Di - ves il - le

CH-E Cod. 611



Quo pro- gre- de - ris

DK-Kk 3449 8° X



Quo pro- gre- de - ris

F-Pn lat. 15182



Quo pro- gre - de - ris

PL-PLsem 36



Quo pro- gre - de - ris

CH-E Cod. 611



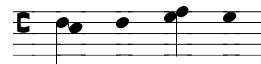
Stel- la i - sta

CZ-Pak P 6/1



Stel- la i - sta

F-Pn lat. 12044



Stel - la i - sta

112. kottapélda (folyt.)

D-Mbs cIm 4303



Di - xit Do- mi- nus

CH-E Cod. 611



Di - xit Do- mi- nus

F-Pn lat. 12044



Di - xit Do- mi- nus

CZ-Pn XVI A 19



Di - xit Do- mi - nus

Ha ezeknek a Hollandrinus-tonáriusokban kivételes, *h-s* antifónáknak zsolozsmakódexbeli lejegyzéseit nézzük, megállapíthatjuk, hogy valószínűleg még Közép-Európa nagy részén is valóban *h* kezdőhanggal énekelték őket, miközben az inci-pit csak igen csekély mértékben változott.¹⁶⁷ (A lehetséges incipiteket a 112. kottapélda mutatja.) A kétféle kezdőhang-változat források közti megoszlása igen világosnak tűnik: a nyugati frank területről származókon kívül a klosterneuburgi, a ciszter, a ferences,¹⁶⁸ a melki reform szerinti bencés kódexek és a münsteri Alopecius-nyomtatvány hozza ezeket az énekeket *h* kezdőhanggal. Hozzájuk csatlakozik még a délnémet bencés források közül az Einsiedeln (CH-E Cod. 611) és a Zwiefalten antifonále (D-KA Aug. LX). A *c* kezdőhang jellemző stabilan a Sankt Lambrecht-i (A-Gu Ms. 29 és 30) és a prágai Szent György kolostor monasztikus bencés antifonáléira (CZ-Pu XIII C 4; XIV B 13), s ezek mellett a vorau-salzburgi (A-VOR Cod. 287), a wrocławwi (PL-WRu R 503), az isztambuli antifonáléra, valamint összességében az esztergomi és a prágai főegyházmegyék úzusának énekeskönyveire. Ambivalenciát tükröznek a kezdőhangot illetően a vizsgált kódexek közül az augsburgi katedrális 16. századi antifonále-sorozata (DK-Kk 3449 8^o) és a plocki énekeskönyvek (PL-PŁsem ms. 11 és 7 [olim Sign. 35 és 36], amelyekben a dallamcsoport tagjai mindkét változatban fellelhetők. A párizsi breviáriumokban (F-Pn lat. 15181 és 15182) és St-Maur-des-Fossés bencés antifonáléjában (F-Pn lat. 12044) azonban a *c* incipit egyedi variánsát

167. *Misit Dominus angelum suum* incipittel egyébként két, zeneileg igen szoros rokonságban lévő antifóna létezik: CANTUS ID. 3783 és 3784; MMMA, V, Nr. 7153 és 7154; liturgikus helyük: Petr. et Paul. ill. Laurent. m.

168. Önálló incipitvariánsa van a ferences kódexekben a *Dives ille* antifónának (CANTUS ID. 2258). Lásd többek közt MMMA, V, Nr. 7188.

olvashatjuk (lásd uott. a 112. kottapéldán). Meggyőződhattünk tehát arról, hogy ezen antifónák variánsai nem kezdőhangjuk karakteres variálódása szerint oszlanak meg a gregoriánus két dialektusa között; eltérő képet mutatnak tehát ahhoz képest, mint amit a magyarországi esztergomi és ferences antifónarepertoár összehasonlítása sugallt.¹⁶⁹ Másrészt pedig, általában a délnémet adatok tükrében semmiképpen nem lehetett alaptalan a Frutolfus tonáriusából egységesen megismert *h* kezdőhang, és jellemzőnek bizonyult a Hollandrinus-tonáriusokban megfigyelt ingadozás is. Végül leszögezhető, hogy a kezdőhangoknak e 7. tónusú antifónák esetében nem volt kategorizáló szerepe a dallamcsalád, illetve a differentia szempontjából; legfőljebb annyiban, hogy ez az indításában kettős, lépcsőzetes folytatásában azonban igen egyöntetű incipittípus megingathatatlanul a 7c1 zsoltvégződéshez tartozott.

Incipittípusa szerint az előző antifónacsoportba illik a Hollandrinus-hagyományban egységesen *c* incipittel kottázott *Dixit Dominus [Domino]* (per annum) is.¹⁷⁰ Ennek kezdőhangjai, mint amazoké, ugyanolyan földrajzi és intézményi megoszlást mutatnak a zsolozsmakódexekben, kivéve az ezúttal kettősségről tanúskodó Einsiedeln 611-et. Az antifóna fellelhető incipitjei általában szillabikusak, mint a csoport többi ötszótagos szövegkezdeténél – a francia földről származó forrásokban az ismert *clivis*-szel kezdődnek –, azonban Prágában és a lengyel egyházmegyékben hajlítással (*pes*-szel) ékesek a *Stella ista* (és a négyszótagos szövegkezdetek) kezdőformulájához hasonlóan. A Hollandrinus-traktátusok tonáriusainak többségében (TRAD. Holl. II, III, V, XV, LAD. ZALK.) ezt az utóbbi alakot láthatjuk viszont.¹⁷¹ Ez pedig nem mást jelent, mint hogy a Hollandrinus-tonáriusok írói itt a kéziratok keletkezési helyével összhangban lévő változatot választották mintapéldaként. (Akkor is ugyanígy történhetett, ha a dallamcsoport fent tárgyalt darabjainál választásuk a *c* kezdőhangos variánsra esett.) A vázolt tendencia tehát, hogy t.i. a Frutolfus-féle korai tonáriushagyományhoz képest e középkor végi közép-európai zeneelméleti korpuszban a 7. tónusú *h* antifónapéldák csoportjánál elbillent a mérleg a *c* incipitek javára, hihető módon a régió úzusának, zenei gyakorlatának volt köszönhető.

169. MMMA, V, Nr. 7153, 7154, 7103, 7130.

170. CANTUS ID. 2285; MMMA, V, Nr. 7097. Lásd Czagány és Papp, „Index cantuum”, in TIH VIII, 539.

171. Sz 13, 226 (TIH VI, 534.) nehezen értelmezhető, rontott kottájához lásd a kommentárban közölt dallamot a kielcei antifónaléből (PL-Klk 1, 25r), TIH VI, 554.

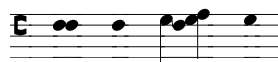
113. kottapélda

A-KN 1018



Be - ne - di - cta

A-Gu 30



Be - ne - di - cta

TR-Itks 42



Be - ne - di - cta

D-KA Aug. LX



Con - for - ta - tus est

DK-Kk 3449 8° XVI



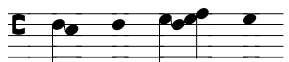
Con - for - ta - tus est

TR-Itks 42



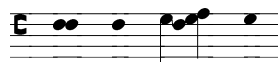
Con-for - ta - tus est

DK-Kk 3449 8° XVI



Cla - ma - ve - runt

A-VOR 287



Cla - ma - ve - runt

A 7c1 differentia többi *c*-s antifónapéldája a Hollandrinus-hagyományban már egy másik incipittípushoz tartozik (*Benedicta filia*, *Confortatus est*, *Clamaverunt iusti*; lásd a 113. kottapéldát).¹⁷² Első szótagján Európa-szerte általánosnak mondható a *ch clivis*, vagy a *c liquescens*, illetve a hajlítás nélküli *c*. Csak a *Confortatus est* incipitjénél észlelhető, hogy archaikus délnémet változata valaha a *G*-re támaszkodva indult.¹⁷³ Ennél a dallamcsaládnál, ebből a perspektívából szemlélve az előbbiekhöz képest már nehezebb értelmezni a Frutolfusnál leírt *h* kezdőhangot.

A 7. tónus másik elemzendő differentiájánál, a *h* végződésnél újabb, szokatlan megfigyeléseket tehetünk egy, a tonárius által meglehetősen behatárolt énekkészlettel kapcsolatban. Frutolfus láthatóan az elégséges példaanyag hiányával küzdött, amikor a *h* iníciomot kellett illusztrálnia.¹⁷⁴ Mindössze öt antifóna állt rendelkezésére – *Constitues eos*, *Missus autem*, *Mirificavit*, *Redemptionem misit*, *Semen cecidit* – miközben köztük a hatodiknál, a *Loquebantur*-nál a szkriptor maga módosította a margón a

172. Az antifónák adatai: Czagány és Papp, „Index cantuum”, in TIH VIII, 531, 534–535.

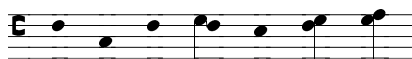
173. Tanulságos, hogy a *G*-ről induló *pes* jól látszik a CH-E Cod. 611 (f. 193r) kaparással *c*-re javított incipitjében.

174. Maloy, intr., München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b, f. 59v–60r. Továbbá Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 162.

kezdőhangot *c*-re. A bambergi rövid tonárius ennél a differentiánál csak két antifónát adott meg. (Lásd fent a 43. táblázatot és a 15. képet.) Ugyanezzel a problémával szembesültek a késői traktátus-tonáriusok írói is. Úgy tűnik, a középkor végén a szóba jöhető néhány antifóna a tágabb régió énekgyakorlatán belül nem volt olyan formában elérhető, hogy alkalmas lett volna a *h* incipit illusztrálására. A *Missus autem* (Alexander et soc.; CANTUS ID. 3791) eleve viszonylag kis számú délnémet bencés zsolozsmáskönyvben olvasható (114. kottapélda).¹⁷⁵ A *Semen cecidit* kantikumantifónát kétféle szövegváltozatban (... *aliud centesimum*; ... *in patientia*) használták;¹⁷⁶ ahogy a szöveg, a dallamincipit is általában megegyezik egy kéziraton belül, de az antifónák tónusbesorolása a késő középkorban megváltozott a 8. tónus javára. (A Sankt-Gallen-i kéziratokban még 7. tónusú volt.) Intonációjuk a vonalrendszeres forrásokban *c*-ről vagy *G*-ről indul. (115. kottapélda)

114. kottapélda

D-KA Aug. LX



Mis- sus au - tem in fur - num

115. kottapélda

D-KA Aug. LX



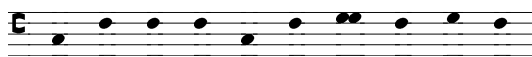
Se-men ce - ci - dit in ter-ram bo-nam

TR-Itks 42



Se-men ce - ci - dit in ter-ram bo-nam

DK-Kk 3449 8^o IV



Se-men ce - ci - dit in ter-ram bo-nam

A *h* végződéshez tartozó példaanyag így a Hollandrinus-tonáriusok írásának idejére mindössze három antifónára redukálódott: *Mirificavit*, *Redemptionem*, *Constitues eos*.¹⁷⁷ Ezek közül a rögzültni látszó dallampéldák közül csak a *Mirificavit Dominus* antifóna (Omnium Sanctorum) volt az, amelynek a közép-európai zsolozsmahagyományokra

175. Bizonyos szempontból érdekes előfordulása ezeken kívül a Szepesi antifonále (SK-Sk Ms. 2, f. 46v).

176. CANTUS ID. 4859 és 4860; MMMA, V, Nr. 8186 és 8187.

177. Az előfordulásokat lásd Czagány és Papp, „Index cantuum”, in TIH VIII, 562–563, 574, 536.

nagyjából egységesen jellemző variánsa megegyezett a zeneelméleti munkákba bejegyzett dallamalakokkal.¹⁷⁸ (116. kottapélda) A második antifóna, a traktátustonáriusokban leggyakrabban (és természetesen *h* kezdőhanggal) idézett *Redemptionem misit* (Nativitas) viszont jellemzően nem *h*-ről, hanem *G*-ről,¹⁷⁹ a harmadik antifóna, a *Constitues eos* (Commune Apostolorum) pedig *c*-ről kezdődött¹⁸⁰ az egész délnémet régióban. (117. kottapélda) Ez annyit jelent, hogy a középkor folyamán egyazon énekeskönyv a három antifónát akár háromféle kezdőhanggal tartalmazhatta, vagyis a valóságban nem volt szignifikáns a tonáriusok által erőltetett, uniformizált *h* kezdőhang, viszont léteznie kellett ezek között az antifónák között valamiféle genetikusan összefüggésnek, ha már a tonáriusban egy differenciához kerültek.

116. kottapélda

Trad. Holl.



Mi - ri - fi - ca - vit Do- mi- nus

D-KA Aug. LX, CZ-Pak P 6/3

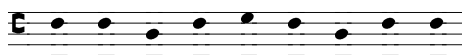


Mi - ri - fi - ca - vit Do- mi- nus

117. kottapélda



Red-em-pti - o- nem mi - sit



Con-sti - tu - es e - os prin-ci - pes

A *Redemptionem misit* *G*-s incipitje tulajdonképpen a diaton gregorián dialektushoz tartozott; a pentaton dialektusterületen kívül ez az incipitvariáns uniformizálta, össze tudta hozni egy kódexen, egy hagyományon belül a három antifónát. (118. kottapélda) (A *G* kezdőhanghoz azonban *a* - és nem *h* - differentia tartozott.) Léteztek egyéb jellegzetes dallami hasonlóságok másutt is - mint például a *divis* a Vorau 287-es antifonáléban -, amelyek az eltérő kezdőhang ellenére egyívásúként mutatják be a szóban forgó három antifóna incipitjét. (119. kottapélda) Az Isztambuli antifonáléban a *Mirificavit* incipitje hasonult a *Constitues eos*-éhoz. (120. kottapélda) Mindenesetre a tonáriusok és a praktikus énekeskönyvek szembeállítására hívja fel a figyelmet, hogy az antifónák incipitjének pontos hangsorozata ugyan változhatott az idők folyamán, a

178. CANTUS ID. 3766; MMMA, V, Nr. 7243. - A *G* incipit volt a nyugati frank dialektus, így a ferencesek és a ciszterciek sajátja; az esztergomi úzus szinte magában áll a *Mirificavit* *c* kezdőhangját illetően, ha nem lenne hasonló adatunk a A-VOR Cod. 287-ből (185v). CH-E Cod. 611-ben (237v) mintha a *c*-t javították volna kaparással *h*-ra.

179. CANTUS ID. 4587; MMMA, V, Nr. 7244. - Klosterneuburg, Vorau-Salzburg, Augsburg, Passau-Kirnberg, Zwiefalten antifonále és a prágai Szt. György kódexei, az Einsiedeln 611 és az augsburgi St. Ulrich és Afra antifonáléi.

180. CANTUS ID. 1901; MMMA, V, Nr. 7247.

variálódás a tónusnak megfelelő eredeti dallamtípust érintetlenül hagyta, és ezen típusok egyes darabjainak összetartozása rendszerint tudatosult is a hozzáértő zenészek, notátorok számára.

118. kottapélda

CH-Fco Ms. 2, f. 28r



Red-em-pti - o - nem mi - sit

119. kottapélda

A-VOR 287, f. 185v



Mi - ri - fi - ca - vit Do - mi - nus

CH-Fco Ms. 2, f. 227r



Con-sti - tu - es e - os prin-ci - pes

A-VOR 287, f. 5r



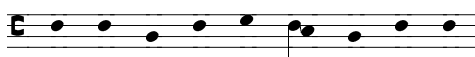
Red-em-pti - o - Inem mi - sit

CH-Fco Ms. 2, f. 217v



Mi - ri - fi - ca - vit Do - mi - nus

A-VOR 287, f. 217v



Con-sti - tu - es e - os prin-ci - pes

Visszatérve a *Redemptionem misit* incipitjére, az Európában általános képtől eltért a cseh és a lengyel gyakorlat,¹⁸¹ amely így egybecsengett a Traditio Hollandrini traktátus-tonáriusainak példaanyagával. Az utóbbiban megjelenő, a középkori rendszerezésnek megfelelő, *h*-ről kezdődő dallamváltozatot tehát az értekezések leírói végső soron meríthették saját liturgikus énekgyakorlatukból is. A *Constitues eos c* kezdőhangja a legstabilabb valamennyi antifóna közül; a Hollandrinus-tonáriusokkal kapcsolatba hozható közép-európai egyházmegyék (Salzburg, Passau, Prága, Krakkó, Esztergom) kézírataiban megkérdőjelezhetetlen.¹⁸² Valószínű hipotézis, hogy a *Constitues* eredeti *hGh* kezdőformulája az idők során *cac* iníciummá változott, mert erőteljes pentatonizáló átértelmezés eredményeképpen a *h*-t igyekeztek belőle kiküszöbölni. Ez a tendencia tetten érhető egyébként a *Redemptionem* incipitjein is. (121. kottapélda) Ha a traktátusírók tartani akarták magukat a teória betűjéhez, nem írhatták le a *Constitues* antifónának a praxisukban meghonosodott incipitjét. Nyilván észlelték a diszkrepanciát az írott és az énekelt változat között; másképpen nem magyarázhatjuk a

181. A vizsgált és idevágó lengyel zsolozsmaforrások: PL-WRu R 503; PL-Klk 1; PL-Kk ms. 47; PL-WRk Rps. 168; PL-Plsem ms. 11 (olim 35); Cantatorium de Łask. – Cseh zsolozsmaforrások: CZ-Pn XXIII A 2; CZ-HKm II A 4. Vö. Czagány és Papp, „Késő középkori zeneelmélet”, 24 (31. l.), 32–33.

182. PL-WRu R 503-ban a *Redemptionem misit*hez hasonló, *G*-ről induló, de pentatonizáló változat olvasható. (Lásd a 121. kottapéldán.)

TRAD. Holl. XVII mindkét másolójának különös próbálkozását a transzponálásra, amelynek eredménye sosem látott, *b*-vel kezdődő incipit lett. (Lásd a 17. képet.)¹⁸³ Ugyanerről vall a TRAD. Holl. XXIV lejegyzőjének tanácstalankodása a *h* differentia elhagyása és a végül is hibásnak látszó lejegyzés körül (18. kép),¹⁸⁴ mely utóbbi egyébként a krakkói antifonále ritka dallamvariánsával esik egybe.¹⁸⁵

120. kottapéllda

TR-Itks 42, f. 270r



Con-sti - tu - es e - os prin-ci - pes

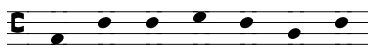
TR-Itks 42, f. 242r



Mi - ri - fi - ca - vit Do - mi - nus

121. kottapéllda

CZ-Pn XIV B 13

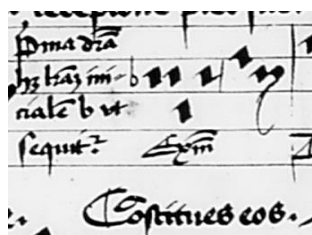


Red-em-pti - o - nem mi - sit

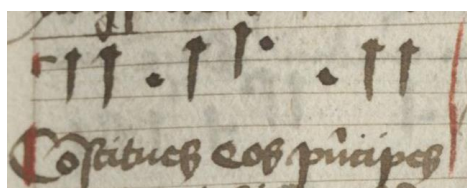
PL-WRu R 503



Con-sti - tu - es e - os prin-ci - pes



17. kép: A-Ssp a. VI. 44, f. 57r



18. kép: D-Kl 2^o ms. math. 31, f. 11ra

A *h* zsolttárvégződés minden olyan esetben, amikor az antifóna többé nem *h* hangon kezdődött, tulajdonképpen értelmét veszítette. A tonáriusok összeállítói pedig láthatóan nem akartak róla lemondani, és a differentia ismertetésénél tartották magukat a zeneelméleti hagyományhoz; közben az antifónaincipienteket legjobb tudásuk szerint igazították az általuk ismert valódi variánsokhoz. E ponton vizsgálódásainknak egyszerre két, szorosan összetartozó tanulságát lehet megfogalmazni. Ahogyan e fejezet bevezetőjében is említésre került: megmutatkozott, hogy az elmélet rigorózus osztályozási módszerébe időről időre beszűrődött a korabeli liturgikus dallamhagyomány amattól eltérő valósága. Másrészt nyilvánvalóvá vált az a szakadék,

183. A furcsa kottapéllda a TH XVII mindkét kéziratában szerepel: D-W Helmstedt cod. 696, f. 155r és A-Ssp a.VI.44, f. 57r. – TH XVII 385; TIH V, 233. Lásd továbbá a közreadók kommentárját: Meyer, Papp, ed., „Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Guelferbitani 696 Helmstadiensis”, in TIH V, 245–246.

184. Tonárius csak a traktátus kasseli kéziratában van: D-Kl 2^o ms. math. 31. – TH XXIV 17, 147; TIH VI, 223. Lásd továbbá a közreadók kommentárját: Bernhard, Witkowska-Zaremba, ed., „Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Casselani 2^o ms. math. 31”, in TIH VI, 238–239.

185. PL-Kk ms. 48, f. 210r.

amely elválasztotta e mégoly praktikus szándékkal készült zeneelméleti tananyagot a mindennaposan énekelt repertoár zenei jellegzetességeitől.

4. A *tonus peregrinus* a zeneelméleti tanításban és a gyakorlatban.

Teória és praxis diszkrepanciája

A *peregrinus* terminus legkorábbi megjelenésétől fogva a teoretikus forrásokban a nyolc tónus keretei közé valamiképpen be nem illeszthető dallamokat jelölte.¹⁸⁶ A modulatív karakterű, *irregularis* antifónák a *neophytus tonus* vagy *parapteres*¹⁸⁷ kategóriái mögé kerültek, köztük azok a jellegzetes antifónatételek, amelyeket a tonáriusokban később a *differentia peregrinā*hoz kapcsoltak.¹⁸⁸ Az Aurelianus Reomensistől (843 körül) kezdve számos elméletírás és tonárius¹⁸⁹ által idézett dallamok – *Nos qui vivimus, Martyres Domini* stb. – esetében nehézséget okozott a megfelelő tónus kiválasztása, méghozzá azért, mert tekintettel kezdetükre és befejezésükre ezek az énekek legalább két különböző tónus karakterisztikumaival voltak felruházva.¹⁹⁰ Erre utal a korabeli jellemzés:

Parapter vero quartus contingit totum octavum, sed non ascendit in alteram vocem, et mediocris in ipsam finitur [...] (MOD. Autenticus.)¹⁹¹

(A negyedik parapter a nyolcadik tónushoz tartozik, de nem megy föl magas hangokig, hanem középen befejeződik.)

Ha a *Nos qui vivimus* antifóna finálisa valóban a G-n van, akkor elméletileg a *tetrardus* moduszt (7. vagy 8. tónust) illesztve hozzá annak recitálóhangja (*d* vagy *c*) magasan az antifóna ambitusa fölé esik, és egyik említett tónus zárdéka sem teremt sima átmenetet az antifóna kezdete felé. Az antifónadallam egésze ugyanis valahol a plagális G-modusz alsó kvintje és felső kvartja közötti középső pozícióban foglal

186. BERNO prol. 12, 29-34. Lásd Rausch, *Die Musiktraktate*, 67-68.

187. Esetleg „*medii toni*” és „*circumaequalis*”, mint a Regino-tonáriusban (lipcsei kézirat) és másutt. Az egyes terminusokat tartalmazó forrásokat lásd: Ch. M. Atkinson, „Parapter”, in Albrecht Riethmüller, Hrg., *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, IV* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1978); *Idem*, „The Parapteres: Nothi or Not?” *Musical Quarterly* 68 (1982): 33-37; K. Falconer, „The Modes before the Modes”, in *The Study of Medieval Chant* (Woodbridge, 2001), 131.

188. „Parapter vero quartus [...] et parumper inveniuntur, nisi quatuor aut quinque antiphonae: *Nos qui vivimus, In ecclesiis, Martyres Domini, Angeli Domini, Virgines Domini, [In ecclesiis]*” (MOD. Autenticus [Ps.-Hucbald: *De modis*], 10. század) Idézi: Atkinson, „Parapter”, 3.

189. Pl. COMM. BR. Vö. H. Schmid, ed., *Musica et Scolica Enchiridis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 3 (München: Verlag der BAdW, 1981), 165. Modern átirásban: T. Bailey, ed., intr., *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* (Ottawa: The University Ottawa Press, 1979), 55-57.

190. A továbbiakhoz is lásd: Atkinson, „The Parapteres”, 42-44.

191. GS 1, 149; Atkinson, *ibid.*, 44.

helyet, ahogyan a régi leírás is utalt rá. (122. kottapélda.)¹⁹² A korai délnémet tonáriusok általában a 8. tónusnál sorolták föl a *Nos qui vivimus*¹⁹³ antifónát, jóllehet Reichenau Berno és Frutolfus „rara et barbara” (ritka és barbár) differentiát emlegettek a tónusnak ezzel az utolsó végződésével kapcsolatban.¹⁹⁴ Kivételt képez prümi Regino tonáriusa, amelyben a *Nos qui vivimus* a 7. tónusnál foglal helyet.¹⁹⁵ Később egyes teoretikusok valóban összefüggésbe hozták a 7. tónussal, köztük Franchinus Gafurius, aki az ének G-re transzponált alakjából indult ki (123. kottapélda).¹⁹⁶ Abból is jól látszik, milyen erősen foglalkoztatta a muzsikusokat ennek az antifónának a különös tonalitása, hogy Gaffurius felvetésére többen reagáltak a későbbi, 16. századi traktátusszerzők közül.¹⁹⁷ A G-tónusnak megfelelően transzponált antifónaincípittel és zoltárdifferentiával próbálkozott elmélettankönyvében IOH. OLOM.¹⁹⁸ és a TRAD. HOLL. II szerzője-másolója.¹⁹⁹

122. kottapélda

Nos qui vi - vi - mus be - ne - di - ci - mus Do - mi - no.

123. kottapélda

FR. GAFUR. pract.

Nos qui vi - vi - mus be - ne - di - ci - mus Do - mi - no. In exitu Israel...

Milyen kép bontakozik ki vajon a zsolozsmakéziratok tanulmányozása után? Mint archaikus modalitású példáját a szóban forgó antifónadallamnak, Dom Jean Claire több francia kéziratban kimutatta a 7. tónust.²⁰⁰ Az általam vizsgált zsolozsma-énekeskönyvek két csoportra oszthatók a hozzárendelt zoltárvégződés szerint: vagy

192. A kottapélda forrása a COMM. BR.

193. CANTUS ID. 3960.

194. Lásd Rausch, *Die Musiktraktate*, 102; Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 65.

195. CS 2, 34–35; vö. Rausch szinoptikus táblázatával *ibid.*, 177. („Tonare im Vergeich”)

196. F. Gafurius, *Practica musicae, Liber primus* (Milano, 1496), f. c3v–c4r. (A Thesaurus Musicarum Latinarum adatbázisban tanulmányozható.) Magyarázataiból és kottapéldájából az derül ki, hogy az ambrozián *tonus irregularis*t is hozzáilleszhetőnek tartotta a *Nos qui vivimus*-hoz.

197. A lengyel Jerzy Liban szembeállította egymással Gafuriust és Hugo Spechtshartot, utóbbit, mint azt a szaktekintélyt, aki a 8. tónushoz rendelte a *tonus peregrinust*. Ő maga mindeközben az 1. tónus mellett foglalt állást. Liban, *De musicae laudibus oratio* (Kraków, 1540), f. F3r-v.

198. A. Seay, ed., *Johannes Olomons: Palma choralis* (1409), Colorado College Music Press, Critical Texts, 6 (Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1977), 66.

199. TH II 4, 358; TH II, 278. (Csak a differentia van nyilvánvalóan, de sajnos hibásan transzponálva.)

200. Claire, *Les répertoires*, 89 („timbre F”). Adatait – a tényleges dallamokat és a hozzájuk tartozó differentiakat – nem ellenőrizhettem. – A Sankt Gallen Cod. 413 és 387 zsolozsmakéziratokban fordul elő a *Nos qui vivimus* 7. tónusú differentiával (y). Lásd Omlin, *Die Sankt-Gallischen Tonarbuchstaben*, 313.

tonus peregrinus zsolttárral, vagy 8. tónusú, G végű differentiával (8g2) jegyzik a *Nos qui vivimus* antifónát. A kétféle értelmezés a G finálisú antifónadallamot magát nem érinti.

124. kottapélda

a)

Nos qui vi - vi - mus be - ne - di - ci - mus Do - mi - no. In exitu Israel...

b)

Nos qui vi - vi - mus be - ne - di - ci - mus Do - mi - no. E u o u a e

c)

Nos qui vi - vi - mus be - ne - di - ci - mus Do - mi - no. E u o u a e

A *tonus peregrinus*-nak megfelelő zsolttárvégződés hozzárendelése egyöntetűen jellemzője a bencés kéziratoknak nemcsak délnémet területen, ott viszont a korai és a késői századokban egyaránt.²⁰¹ Ugyanez a megoldás volt használatban a szerzetesrendek közül a ferenceseknél és a magyarországi pálosoknál.²⁰² Az egyházmegyék közül Passau,²⁰³ Augsburg (124/a. kottapélda)²⁰⁴ és Wrocław²⁰⁵ gyakorlatát említhetjük. Az esztergomi úzusban ellenben a *Nos qui vivimus*-hoz a 8. tónusú differentia kapcsolódott hozzá az egész középkor folyamán (124/b. kottapélda).²⁰⁶ Az eltérő dallamválasztás térképét azonban nem lehet hiánytalanul megrajzolni, mert bizonyos egyházi központokban (pl. Klosterneuburg, Prága²⁰⁷, Krakó²⁰⁸) a vasárnapi vesperásban a *Nos qui vivimus* helyett a *Domus Iacob* antifónát énekelték,²⁰⁹ amely egyes teóriák szerint az archaikus, eredeti választás lett volna a 113. zsolttár mellé és annak versei közül.²¹⁰

201. Lásd CH-SGc 388; D-Mbs cIm 4303; F-Pn lat. 12044.

202. Lásd CH-Fco Ms. 2. Továbbá: MMMA, V, Nr. 8468 és Dobszay, *Corpus Antiphonarum*, 239.

203. CZ-Pu, I D 20, f. 33r és *Antiphonale Pataviense (Wien, 1519)* [Faksimile], hrsg. v. Karlheinz Schlager, *Das Erbe deutscher Musik*, 88 (Kassel: Bärenreiter, 1985), f. 28v.

204. DK-Kk 3449 8o, IV, f. 63v; XV, f. 15v.

205. PL-WRu R 503, f. 37v; PL-WRk Rps. 168, p. 120.

206. Lásd MMMA, V, Nr. 8468.

207. Vö. Czagány, *CAO-ECE, III/A, Praha*.

208. Vö. J. Kubieniec, Zs. Czagány, ed., *CAO-ECE, VIII/A Kraków (Temporale)* (Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2018)

209. CANTUS ID. 2427; MMMA, V, Nr. 8141. Vö. Dobszay, *Corpus Antiphonarum*, 239 (1126. lj.). Téved, amikor főszövegében Krakót és Prágát említi, mint olyan környékbeli egyházi központokat, amelyekkel egybehangzóan a magyarországi peremvidékek a *Nos qui vivimus* mellett a *tonus peregrinust* helyezték előtérbe.

210. R. Erbacher, *Tonus Peregrinus. Aus der Geschichte eines Psalmtons* (Münsterschwarzach: Vier-Türme-Verlag, 1971), 14–15. (56. lj.); R. Steiner, „Antiphons for the Benedicite at Lauds”, *JPMMS* 7 (1984): 11. (23. sz. végjegyzet)

A *Nos qui vivimus* további tipikus variánsa a G/D fináliskülönbség révén jött létre, mintha a dallam az 1. tónusba fordulna át (124/c. kottapélda).²¹¹ Zsoltárdifferentiáként ugyanakkor a *tonus peregrinust* adták meg hozzá, ami a D finálisra kanyarodást más színben tünteti fel: az antifóna második fele mintegy a zsolttártónus záradékával való összehangolást szolgálja. Ezt a változatot a párizsi breviárium notatumból, valamint ciszterci és kármelita karkönyvekből²¹² ismerjük, vagyis mindent összevéve csak a Rajnán túlról.

A D záróhang az antifónák e dallamcsaládjában jellemzően F recitációs hangot vont maga után, ami a 2. tónusba illeszkedésnek felel meg (125/a. kottapélda).²¹³ A szintén *per annum* időszakban énekelt *In ecclesiis*²¹⁴ antifóna elegendő anyagot kínál a további vizsgálódáshoz. A Claire által bemutatott dallamok a 2. tónusú variáns viszonylagos elszigeteltségéről tanúskodnak.²¹⁵ A sokkal általánosabb 8. tónusú változat ugyanakkor különböző incipitváltozatokat mutat fel. Az F középkezdés az incipitben az F-G recitáló sávot erősíti (125/b. kottapélda);²¹⁶ míg az E incipitűek éppen csak a G-re emelik a rövid intonációt (4/c. kottapélda). A legisztábban 8. tónusúként értelmezhető dallamok az a-ról és G-ről induló variánsok; mintha a szekunddal feljebb csúszás a tonális kétértelműség elkerülését szolgálta volna (125/d-e. kottapélda).

Az *In ecclesiis*, mint a *tonus peregrinust* illusztráló egyik antifónapélda Iacobus Leodiensis elméleti munkájában, a *Nos qui vivimus* kontrafaktuma.²¹⁷ Jelen ismereteim szerint ez az egyetlen kései teoretikus előfordulása annak a nevezetes antifónának, amely a *De modis* 10. századi szerzőjénél a negyedik *parapter* ötödik példája volt.²¹⁸ Amit tehát a középkori teória vékony fonálként továbbvezetett – hogy az *In ecclesiis* tonálisan kétértelmű, szokatlan zsolttárdallamot igénylő antifóna –, azt a zsolozsmáskönyvekből nyert tapasztalatok egyáltalán nem támasztják alá.

211. Vö. Dobszay, *Corpus Antiphonarum*, 217 (3a.6. variánstípus).

212. Vö. F-Pn lat. 15181; F-Pn n. a. lat. 1411; CDN-Hsmu M2149.L4; A-Wn 1799**; D-MZB A; PL-Kkar 4 (Rkp 20). Az adatok a CANTUS indexből származnak.

213. Claire, *Les répertoires*, 90–91. A 8. tónussal való kapcsolatot Claire a D dallam kvinttranszpozíciójával szemlélteti. – Claire már említett F témája („Le timbre GAL–GREG calqué sur la R. de ré”) a *tonus peregrinus*-szal összefüggésbe hozható valamennyi antifónát magában foglalja, ugyanúgy, mint Gevaert 28-as témája. Gevaert, *La mélodie antique*, 320–321.

214. CANTUS ID. 3230.

215. Claire, *ibid.* – Párizsi breviárium, közép-itáliai hymnarium és beneventói monasztikus antifonále szerepelnek adattárában.

216. Lásd MMMA, V, Nr. 8014.

217. CSM III/6, 290. Ez a D incipites alak délnémet forrásban is előfordul, lásd: D-KA Aug. LX, f. 229v.

218. Lásd fent a 188. jegyzetet.

125. kottapélda

a)

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. E u o u a e

b) STR

In ec - cle - si - is be - ne - di - ci - te Do - mi - no. E u o u a e

c) A-Gu 29

In ec - cle - si - is be - ne - di - ci - te Do - mi - no.

d) PL-WRu R 503

In ec - cle - si - is

e) PL-Kk Ms. 47

In ec - cle - si - is

A *Martyres/Angeli/Virgines Domini*²¹⁹ antifónacsalád különböző tónusbesorolásaival korábban már sokrétűen foglalkozott a szakirodalom.²²⁰ Mindhármát a laudes negyedik zsoltárával, a *Benedicite*vel énekelték együtt. Ez alapján vetődött fel a kérdés, nem lehetett-e a szabálytalan *peregrinus*-dallam eredetileg elidegeníthetetlen tartozéka ennek a nem zsoltárkönyvi recitált szövegnek.²²¹ Ugyanakkor magukhoz az antifónákhoz a középkor folyamán – a vonalrendszeres dokumentumok tanúsága szerint – csak viszonylag ritkán csatlakozott *tonus peregrinus*.²²² Már a Sankt Gallen-i tonáriusok tanúskodnak a klasszikusnak mondható tónuscseréről: a plagális *tetrardus* (8. tónus) helyett a plagális *deuterus* (4. tónus) hangnem választásáról.²²³

219. CANTUS ID. 3717, 1399, 5443.

220. Lipphardt, *Der karolingische Tonar*, 288; Erbacher, *Tonus Peregrinus*, 25; Dobszay, *Corpus Antiphonarum*, 236–237.

221. Steiner, „Antiphons for the Benedicite”, 11–12. (26. sz. végjegyzet)

222. Claire, *Les répertoires*, 92. Példái: Silos és St-Maur-des-Fossés OSB. – A CANTUS adatbázisból kigyűjtött adatok: Codex Massiliense (F-Pn lat. 1090) és CH-E 611. – Kivételesen a passai antifonálék közül CZ-Pn I D 20 (f. 149r): *Angeli Domini tonus peregrinus*-szal, kinttranszpozícióban. Továbbiak: PL-Kk Ms. 48, PL-WRu R 503, CZ-Pn XV A 10. – Dobszaynál ezekkel az antifónákkal kapcsolatban alig történik említés a *peregrinus* zsoltárdallamról, így ott értelemszerűen ezek az adatok sem szerepelnek (*Corpus Antiphonarum*, 236).

223. Omlin, *Die Sankt-Gallischen Tonarbuchstaben*, 313. – Lipphardt (*ibid.*) 7. tónusú példái vagy tévedésen alapulnak (Berni, Zwiefalten antifonále), vagy bizonytalanok (Quedlinburgi antifonále).

Megfigyelésem szerint a kétféle – G és E – tónushoz eltérő dallamincipitek tartoznak. A tetraton incipit kétféle transzpozícióban jelenik meg: vagy D-n, vagy egy hanggal följebb, E-n. (Lásd az 126/a-b. kottapéldát.) A magasabban fekvő változat megfelelni látszik a 4. tónus fixálódott formájából ismert kezdősornak. Több példa elemzése alapján azonban állítható, hogy az antifóna fríg moduszú lekerekítése független a dallam addigi lefutásától; a tonális variánsok tulajdonképpen csak a végső kadenciánál különböznek egymástól. Ugyanígy keletkezett az 1. tónusú változat is, amely mintegy megfelelője a *Nos qui vivimus* D finálisú alakjának. (126/c. kottapélda) Az iméti fejtegetésnél megalapozottabban nem is lehetne bizonyítani a középkori teoretikus vélekedést, amely az antifóna elejének és végének más-más tónusba tartozásáról szólt.

126. kottapélda

a) D-Mbs clm 4304

Mar-ty-res Do-mi-ni Do-mi-num be-ne-di-ci-te in ae-ter-num. E u o u a e

b) D-Mbs clm 4305

An-ge-li Do-mi-num Do-mi-num be-ne-di-ci-te in ae-ter-num. E u o u a e

c) TR-Itks 42

An-ge-li Do-mi-num Do-mi-num be-ne-di-ci-te in ae-ter-num. E u o u a e

Az alábbiakban megkíséreltem összefoglalni ezeknek a dallamvariánsoknak a földrajzi és intézményi úzusok közti megoszlását. A 4. tónusú értelmezés – a Hartker-antifonále (CH-SG 390/391) sajátja – következetesen a monasztikus kódexekben lelhető fel,²²⁴ míg a 8. tónushoz a délnémet és tágabban közép-európai katedrális rítusú kódexek tartják magukat.²²⁵ Következetlenséggel találjuk magunkat szembe a ferences kéziratokban, lévén, hogy az *Angeli Domini* antifónát 8. tónusban, a *Martyres Domini*-t viszont 4. tónusban kottázták.²²⁶ (Ugyanígy járt el a TON. Franc. írója is.²²⁷) Figyelemre méltó, hogy a Sankt Lambrecht OSB 14. századi kétkötetes antifonáléjában is kétféle

224. D-Mbs clm 4303, 4305; I-Lc 601.

225. Klosterneuburg, Passau, Salzburg, Augsburg. Vö. A-KN 1012; A-VOR Cod. 287; DK-Kk 3449 8^o, XII és XVI. Ezeket az adatokat a CANTUS index segítségével kerestem ki. Lásd továbbá: CZ-Pn I D 20, f. 196r. – Kivételesen idetartoznak a morva- és csehországi bencés kolostorok kódexei: CZ-R R 17, f. 209v, 262v; CZ-Pu XIII C 4, f. 10r, 55r.

226. MMMA, V, Nr. 1383, 1384; CH-Fco Ms. 2 (CANTUS).

227. CS 2, 128. (Odo: *Intonarum*)

tónáriusbetű szerepel a kétféle szövegezésű, rokon antifóna mellett; míg az *Angeli Domini*-t 8. tónusúnak jelölték (ω), addig a *Martyres* a 4. tónusba tartozott (o).²²⁸

A Sankt Gallen 388-as antifonáléban viszont mindkét antifónánál ugyanarra a tónusra, az elsőre mutat az *a* tonáriusbetű.²²⁹ A dallamazonosságot tudatosan kezelték, és ugyanúgy 1. tónusban közölték az *Angeli* és *Martyres* antifónákat a ciszter kéziratokban, valamint a kármeliták kódexeiben.²³⁰ Sőt, a következetesség a *Nos qui vivimus* megfelelő 1. tónusú variánsára is kiterjedt; jól látszik, hogy a tónuscserre egyféle irányt követett ennél a három összetartozó antifónánál a felsorolt szerzetesi úzusokban.

Középkori teoretikus művek – kitekintve egész Európára – néhány további antifónaincipitet is kapcsolatba hoztak a *tonus peregrinus*-szal; ezek nyomán nem maradhattak ki a másodlagos szakirodalom megfigyelései közül sem.²³¹ (A készletet és a forrásokat a xx. táblázat mutatja.) A zsolozsma-énekeskönyvek azonban – Közép-Európában mindenképpen – rendre ellentmondanak ezeknek az adatoknak; a szóban forgó antifónák a gyakorlatban jórészt 8. tónusúak, és egészen egyszerűen a dallamkezdetek analógiája miatt kerülhettek a *Nos qui vivimus* közvetlen szomszédságába. (Lásd a 127. kottapéldát.) A 4. tónusú *Apud Dominum* esetében ismét a szokványos incipit szekund-transzpozíciójáról van szó, mint ahogyan azt fent a *Martyres* dallamokon bemutattam.

127. kottapélda

Sa - pi - en - ti - a cla - mi - tat in pla - te - is...

Sta - bunt iu - sti in ma - gna con - stan - ti - a

Di - xit Do - mi - nus mu - li - e - ri Ca - na - ne - ae

A - pud Do - mi - num mi - se - ri - cor - di - a

228. A-Gu Ms. 29, f. 275v és 30, f. 266v.

229. Omlin, *Die Sankt-Gallischen Tonarbuchstaben*, *ibid.*

230. Lásd fent a 212. jegyzetben megadott forrásokat.

231. Claire, *Les répertoires*, 91; Erbacher, *Tonus peregrinus*, 26; Steiner, „Antiphons for the Benedicite”, *ibid.*

A *Sapientia clamitat* és a *Cum/Dum venerit Paraclytus* antifónákat a Sarum tonáriusa is a *tonus peregrinus*hoz sorolta.²³² Ez alapján könnyen elképzelhető, hogy a nyugatfrank dialektusterületen még a középkor vége felé is valamivel szokásosabb lehetett a *peregrina differentia* alkalmazása az énekeskönyvekben. (Ennek vizsgálata azonban jóval túlhaladja e disszertáció kereteit.) Az utóbbi, Ascensio oktávjában énekelt antifóna tulajdonképpen két különböző tételt takar.²³³ Nemcsak szövegváltozatuk alapján ágaztak el (*Cum/Dum venerit ... vobis a Patre* és *Cum/Dum venerit ... vobis Spiritum veritatis*), hanem dallamincipitjük révén is; további, élesen szétválasztó mozzanat bennük a „*Spiritum veritatis*” szövegsorhoz kapcsolódik. (Lásd a 128. kottapéldát.) Az eltérő incipiteknek megfelelően eltérő 8. tónusú zsoltvégződéseket rendeltek hozzá a zsolozsmakódexekben (8g1 és 8g2).²³⁴

128. kottapélda

Dum ve - ne - rit Pa - ra - cli - tus quem e - go mit - tam vo - bis a Pa - tre Spi - ri - tum ve - ri - ta - tis

Dum ve - ne - rit Pa - ra - cli - tus quem e - go mit - tam vo - bis Spi - ri - tum ve - ri - ta - tis

qui a Pa - tre pro - ce - dit il - le te - sti - mo - ni - um per - hi - be - bit de me al - le - lu - ia. E u o u a e

qui a Pa - tre pro - ce - dit il - le te - sti - mo - ni - um per - hi - be - bit de me al - le - lu - ia. E u o u a e

A *tonus peregrinus* tonáriusokban elfoglalt speciális helyzete tovább árnyalta az elmélet és gyakorlat egymáshoz való sokrétű viszonyáról alkotott képet. A késői, tankönyv gyanánt szolgáló traktátus-tonáriusokban az előbb tárgyalt, *tonus peregrinus*-szal kapcsolatba hozott antifónapéldáknál formális, kiüresedett, mechanikus eljárással, osztályozási móddal találkoztunk. Aligha leplezhető végső soron a valóságos példák hiánya, az illusztrációs anyag alkalmazott voltának előtérbe kerülése. A teoretikus munkák itt olyan szemléletmódot sugalltak, amely Közép-Európában jóval

232. Frere, „Introduction to the Sarum Antiphonal”, 85, 93 („Index Antiphonarum”); Idem, *The Use of Sarum, II: The Ordinal and Tonal* (Cambridge: University Press, 1901), lxiiij.

233. A harmadikkal, az 1. tónusú változattal (CANTUS ID. 2477; MMMA, V, Nr. 1440) nem foglalkozom. A két 8. tónusú változatot a CANTUS Index készítésekor nem azonosították be.

234. Kottapéldáim forrásai: CH-E 611, f. 112r; TR-Itks 42, f. 109r. Vö. MMMA, V, Nr. 8400.

eltávolodott a gyakorlatias zsolozsma-énekeskönyvektől és a mindennapos énekes praxistól. Az elméleti kompendiumok és az énekeskönyvek összehasonlítása megmutatta, hogy a századok folyamán a *tonus peregrinus* pusztán teoretikus képződménnyé fokozódott le, és csak mint a tonárius szükséges kellékárának egyik darabja maradt hosszú időn át használatban.

44. táblázat: Antifónák laza kapcsolatban a *tonus peregrinus*-szal (az elméletírások szerint)

	Teor. forrás	Prakt. forrás – tónus és diff.	Jellemzők	
<i>Cum/Dum venerit Paraclytus ... vobis Spiritum/ vobis a Patre</i>	TON. Franc. ²³⁵ QUAT. PRINC. ²³⁶ WALT. ODINGT. ²³⁷ IOH. GARL. plan. ²³⁸ IAC. LEOD. spec. ²³⁹	8. g1/g2	kétféle incipit, szétvariálódás	CANTUS ID. – MMMA, V, Nr. 8400
<i>Sapientia clamitat</i>	TON. Franc. TRAD. Holl. II ²⁴⁰ TRAD. Holl. VII ²⁴¹ ANON. Claudifor. ²⁴² TON. Vratisl. ²⁴³	8. g1/g2 ²⁴⁴	incipit a <i>Nos qui vivimus</i> mintájára	CANTUS ID. 4811 MMMA, V, Nr. 8380
<i>Stabant iusti</i>	ANON. Claudifor.	8. g1/g2		CANTUS ID. 5012 –
<i>Dixit Dominus mulieri</i>	TRAD. Holl. XXIII ²⁴⁵	8. g1/g2/c2		CANTUS ID. 2287 MMMA, V, Nr. 8486
<i>Apud Dominum</i>	TRAD. Holl. XXI ²⁴⁶ TRAD. Holl. XXIII	4.	transzponált incipit	CANTUS ID. 1466 MMMA, V, Nr. 4008

235. CS 2, 140.

236. CS 4, 245.

237. CS 1, 291.

238. *Ibid.*, 174.

239. R. Bragard, ed. *Jacobi Leodiensis Speculum*, CSM 3/6, 306.

240. TH II 4, 360; TIH II, 278.

241. TH VII 4, 303; TIH V, 298.

242. K. Rauter, *Der Klagenfurter Musiktraktat von 1430: Tractatus de musica* (Klagenfurt: Kärntner Druck- und Verlagsgesellschaft, 1989), 127, 176.

243. TON. Vratisl. 4, 58; TIH VI, 704.

244. Kivétel a CH-E 611 (f. 128v) *tonus peregrinus* differenciája. Azt azonban egy korábbi, kikapart 8. tónusú végződés helyére írták be.

245. TH XXIII 2, 12, 15; TIH VI, 101.

246. TH XXI 10, 81; TIH V, 477.

Felhasznált források

Kéziratok

Zeneelméleti (és tonárius-) források¹

Szignum	Forrás	Jelzet
ANON.		
Claudifor.	Tractatus de musica, 1430	A-Kb Sign. XXIX c 27, f. 105r
Bamberg	Regulae tonorum etc., s. 13 Tonarius Bambergensis Tonarius OSB (?)	D-Mbs cIm 14965a, f. 59r D-BAs Msc. Lit. 23, f. 158v D-Mbs cIm 14745
Berol-258	Tractatus de musica plana cum tonario, 1515	D-B ms. lat. fol. 258, 16v–18v
Cant. Paul.	Tonarius Paulinorum, s. 16	PL-CZ I-215, p. 133
Cserei	Cserei János énekeskönyve, c.1635	H-Bn Oct. Hung. 1609, f. 40v
FRUT. ton	Frutolfus: Tonarius	D-Mbs cIm 14965b
Köln 215	Tonarius	D-KNd Cod. 215, f. 209v
LAD. ZALK.	Tractatus ex Traditione Hollandrini	H-Efkö II. 395
Proc. Paul.	Tonarius Paulinorum, 1644	H-Bn Oct. Lat. 794, f. 34r
Rit. Medv.	Rituale Blasii Medvedics, 1647–1650	H-Kf Ms. 302, f. 131v
Salzburg-287	Tonarius Voraviensis, s. 14	A-VOR Cod. 287, f. 285v
SZYDLOV.	Tractatus ex Traditione Hollandrini	PL-GNd 200
TH II ²	Tractatus ex Traditione Hollandrini	GB-Lbl, add. 34200
TH III	Tractatus ex Traditione Hollandrini	A-Wn Cod. 4774
TH V	Tractatus ex Traditione Hollandrini	1. D-B Mus. ms. theor. 1590 2. D-Mbs cIm 30056 3. D-Mbs cIm 4387
TH VII	Tractatus ex Traditione Hollandrini	PL-WRu IV Q 37
TH IX	Tractatus ex Traditione Hollandrini	PL-Kj ms. 1859
TH XI	Tractatus ex Traditione Hollandrini	CZ-Pu I. G. 1
TH XVI	Tractatus ex Traditione Hollandrini	CZ-Pak Cod. N LI
TH XVII	Tractatus ex Traditione Hollandrini	1. D-W Cod. 696 Helmst. 2. A-Ssp a. VI. 44
TH XIX	Tractatus ex Traditione Hollandrini	GB-Lbl Arundel 299
TH XX	Tractatus ex Traditione Hollandrini	1. D-B Theol. lat. qu. 74 2. D-EFu CE 8° 20
TH XXI	Tractatus ex Traditione Hollandrini	D-Mbs cIm 30059
TH XXIII	Tractatus ex Traditione Hollandrini	D-Eu cod. st 685

¹ A jegyzékben azokat a zeneelméleti forrásokat tüntettem fel, amelyeket elsősorban (vagy esetleg modern kiadásai mellett járulékosan) eredeti formában tanulmányozhattam, természetesen fakszimilén vagy digitalizált változatban. (A fakszimilét nem közlő forráskiadások a „Másodlagos irodalom” részben találhatóak.) Nem adok meg szignumot, ha a dolgozatban egyébként nem alkalmaztam a forrás megjelölésére a jelzeten kívül külön rövidítést. Gyűjteményes kézirat esetében törekedtem a tonárius kezdő fólió- vagy oldalszámát is megjelölni.

² A jegyzék magában foglalja az idézett Hollandrinus-traktátusok forrásadatait, tekintve, hogy a közreadás mellett azok eredeti kézíratait is tanulmányozhattam digitális formában. A szövegek kéziratban belüli elhelyezkedésére, korára, szűkebb származási helyére, hagyományozására vonatkozó minden információ ugyanakkor a TIH összkiadás megfelelő köteteiben olvasható, azokra külön nem térek ki.

TH XXIV	Tractatus ex Traditione Hollandrini	1. D-Kl 2° ms. math. 31 2. D-ERu cod. 496
TON. Vratisl.	Tonarius Vratislaviensis Tonarius Mellicensis, 1462	PL-WRu IV Q 81 A-M Kod. Nr. 950, f. 154v
Ton. OSB	Tonarius OSB Monast. S. Georgii Pragensis	1. CZ-Pu XIV C 20, f. 216 2. CZ-Pu XII E 15c, f. 152
UDALSC. Univ. Lips.	Udalscalsus Augustensis: Registrum tonorum Tractatus de musica plana cum tonario Jacobi Scebbingeris, 1490	D-Mbsb clm 9921, f. 21r D-B ms. lat. oct. 267, f. 29v
Vi-4702	Tractatus de musica plana cum tonario, 1398	A-Wn cpv 4702, f. 88v

Zsolozsmaforrások³

Antiphonale OSB, St. Lambrecht, s. 14 (2 vol.)	A-Gu 29, 30
Antiphonale, Klosterneuburg, s. 12	A-KN 1010!
Antiphonale, Klosterneuburg, s. 15	A-KN 1015
Antiphonale, Klosterneuburg, s. 15	A-KN 1018
Antiphonale Voraviense, s. 14	A-VOR Cod. 287
Vesperale Pataviense (Kirnberg), s. 15	A-Wda D-4
Nocturnale Pataviense, s. 15	A-Wda C-10
Antiphonale OCist, 1554	CDN-Hsmu M2149.L4
Antiphonale OSB Einsiedeln, s. 14	CH-E Cod. 611
Antiphonale OFM, Fribourg, s. 13/14	CH-Fco Ms. 2
Antiphonale, Hradec Králové, s. 15	CZ-HKm II A 3
Antiphonale Arnesti de Pardubitz, s. 14 (3 vol.)	CZ-Pak P6/1-3
Antiphonale OSB S. Georgii in castro Pragensi, s. 14	CZ-Pn XIV B 13
Breviarium notatum Strigoniense	CZ-Pst DE I 7
Breviarium notatum metr. eccl. Pragensis, s. 13	CZ-Pu XIV A 19
Breviarium notatum Pragense, s. 14/2	CZ-Pu XV A 10
Antiphonale Pataviense, s. 14	CZ-Pu I D 20
Antiphonale OSB S. Georgii in castro Pragensi, s. 13/14	CZ-Pu XIII C 4
Antiphonale OSB mon. Rajhrad, 1313	CZ-R R 17
Antiphonale Bambergense, s. 13	D-BAs lit. 25
Zwiefalten Antiphonale, s. 12, 13/14	D-KA Aug. LX
Antiphonale OSB S. Ulrich et Afra, Augsburg,	D-Mbs clm 3403
Antiphonale OSB S. Ulrich et Afra, Augsburg, 1519	D-Mbs clm 3404
Antiphonale OSB St. Ulrich et Afra, Augsburg, 1459	D-Mbs clm 3405
Antiphonale Augustense, c. 1580	DK-Kk 3449 8o, I-XVII
Antiphonale, Cambrai, 1230	F-CA 38
Antiphonale OSB St-Maur-des-Fossés	F-Pn lat. 12044
Antiphonale Massiliense, s. 12	F-Pn lat. 1090

³ Szinte lehetetlen feladat minden kézbe vett liturgikus kódex listába foglalása. Ezért a leggyakrabban, legfőképpen a kottapéldákhoz felhasznált források felsorolására törekedtem. Lásd még a III. 3. fejezethez készített külön forrásjegyzéket a disszertáció 237. oldalán. A kéziratok digitalizált változatának zömét a CANTUS adatbázison keresztül értem el, a lábjegyzetekben jelzett virtuális könyvtárak weboldalairól.

Breviarium notatum, Paris, Notre-Dame, c. 1300 (2 vol.)	F-Pn lat. 15181, 15182
Antiphonale Cracoviense, 1457	PL-Kk ms. 47
Antiphonale Cracoviense	PL-Kk ms. 48
Antiphonale, Kielce, 1372	PL-Klk 1
Antiphonale, Plock (2 vol.)	PL-PŁsem ms. 11, 7
Antiphonale Vratislaviense, s. 14	PL-WRu R 503
Antiphonale Vratislaviense, s. 15	PL-WRk Rps. 168
Antiphonale Strigoniense, s. 15/2	SK-BRm EC. Lad. 6
Antiphonale ex Bohemia, s. 15	SK-BrSa SNA 17
Antiphonale Scepusiense, s. 15	SK-Sk Mss. 2
Antiphonale Strigoniense, c.1360	TR-Itks Deissmann 42

Régi nyomtatványok

- Cantorinus. *Compendium musices confectum ad faciliorem instructionem cantum choralem discentium necnon ad instructionem huius libelli qui Cantorinus intitulatur [...]* – Cantorinus. *Romani cantus utilissimum compendiolum divino officio persolvendo [...]* Venezia, 1513
- Cochlaeus, Iohannes. *Tetrachordum Musices, Tractatus tertius*. Nürnberg: J. Stuchs, 1514. Reprint: Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1971.
- Coclico, Adrian Petit. *Compendium musices descriptum*. Nürnberg: Johannes Berg, 1552. Reprint: Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles. IX. Kassel: Bärenreiter, 1954.
- Guidetti, Giovanni. *Directorium chori ad usum omnium ecclesiarum Cathedralium & Collegiatarum [...]* Roma, 1604.
- Felstin, Sebastian. *Opusculum musicae compilatum noviter*. Cracow: Jan Haller, 1517. Reprint: MMP, Series D. Bibliotheca Antiqua, IX. Kraków: PWM, 1978.
- Finck, Hermann. *Practica musica*. Wittenberg: G. Rhau, 1556.
- Gafurius, Henricus F. *Practica musicae, Liber primus* (Milano, 1496)
- Glareanus, Henricus. *Dodecachordon, Liber primus*. Basel: Henrichus Petri, 1547.
- Honori-Seraphico, *Processionale et Antiphonale Romano-Franciscanum de Tempore & Sanctis Concinatum [...]* Ad usum Fratrum Min. Ord. S. P. Francisci, Almae Provinciae S. Mariae in Hungaria accomodata. Győr, 1747.
- Hugo (Spechtshart) von Reutlingen. *Flores musice omnis cantus Gregoriani*. Strassburg, 1488. [Lásd Gümpel, *Hugo Spechtshart*.]
- Keinspeck, Michael. *Lilium musicae planae*. Basel: Schäffler, 1496. [Lásd Ammel.]
- Liban, Jerzy. *De musica laudibus oratio*. Cracow, 1540. Reprint: MMP, Series D. Bibliotheca Antiqua, VIII. Kraków: PWM, 1975.
- Listenius, Nicolaus. *Musica*. Nürnberg: , 1553.
- Lossius, Luca. *Erotemata musicae practicae*. Nürnberg: Cath. Gerlach, 1563.
- Ornitoparchus, Andreas. *Musice Active Micrologus*. Leipzig, 1517. [Lásd Reese.]
- Prasberg Balthasar. *Clarissima planae atque choralis musicae interpretatio*. Basel: Michael Furter, 1501. [P. Bohn közreadásában: *Cäcilia. Organ für katholische Kirchenmusik*, XVI (1877), 35.]
- Reisch, Gregor. *Margarita Philosophica nova*. Straßburg: Grüningerus, 1508.

- Rhau, Georg. *Enchiridion utriusque musicae practicae*. Wittenberg: Georg Rhau, 1532. Reprint: Documenta Musicologica, I. Kassel: Bärenreiter, 1951.
- Saess, Heinrich. *Musica plana atque mensurabilis*. megj. h. és é. n., 1530 után. [Lásd Federhofer-Königs.]
- Tzwyvel, Dietrich. *Introductorium musicae practicae*. Münster, 1513. [Lásd Kaiser.]
- Vogelsang, Johannes. *Musice rudimenta*. Augsburg: Valentin Otmar, 1542. [Lásd Federhofer-Königs.]
- Wollick, Nicolaus. *Opus aureum*. Köln, 1501. [Lásd Niemöller.]

Másodlagos irodalom

- . *Le Graduel Romain. Édition critique par les moines de Solesmes, II: Les Sources*. Solesmes: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, [1957].
- Agostoni, Luigi. „A római egyház »saját« zenéjéről (3)”, *Keresztény Szó* 12/4 (2001. április).
Online: <http://epa.oszk.hu/00900/00939/00027/text.htm#08> (utolsó lekérdezés: 2018. december 16.)
- Ameln, Konrad; Mahrenholz, Christhard et al. *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik, Band 1, Der Altargesang, Teil 1, Die einstimmigen Weisen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1941.
- Ammel, Winfried. *Michael Keinspeck und sein Musiktraktat „Lilium musicae planae”*, Basel 1496, Marburger Beiträge zur Musikforschung, 5, hrsg. H. Hüschen. Marburg: [s. n.], 1970.
- Angerer, Joachim F. *Lateinische und deutsche Gesänge aus der Zeit der Melker Reform*, Forschungen zur älteren Musikgeschichte. Veröffentlichungen des Institutes für Musikwissenschaft der Universität Wien, 2, hrsg. Fördermayr, Franz–Wessely, Othmar. Wien: Verband der WGÖ, 1979.
- Atkinson, Charles M. „Parapter”. In Riethmüller, Albrecht, Hrsg., *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, IV*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1978.
- Atkinson, Charles M. „The Parapteres: Nothi or Not?” *Musical Quarterly* 68 (1982): 32–59.
- Atkinson, Charles M. „From ‘Vitium’ to ‘Tonus acquisitus’: On the Evolution of the Notational Matrix of Medieval Chant”, in *Cantus Planus. Papers Read at the Third Meeting Tihany, Hungary, 19–24 September 1988*. Budapest: HAS Institute for Musicology, 1990. 181–197.
- Atkinson, Charles M. „Das Tonsystem des Chorals im Spiegel mittelalterlicher Musiktraktate”, in *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang. Geschichte der Musiktheorie*, hrsg. v. Thomas Ertelt, Frieder Zaminer, Bd. 4. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000), 103–133.

- Atkinson, Charles M. *The Critical Nexus. Tone-System, Mode and Notation in Early Medieval Music*, AMS Studies in Music, Oxford: University Press, 2009.
- Bailey, Terence. *The Intonation Formulas of Western Chant*, Studies and Texts, 28. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1974.
- Bailey, Terence. „Accentual and Cursive Cadences in Gregorian Psalmody“, *Journal of American Musicological Society* 29 (1976): 464–471.
- Bailey, Terence, ed., transl., intr. *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*. Ottawa: The University Ottawa Press, 1979.
- Bailey, Terence. „Psalm, § II: Latin Monophonic Psalmody.“ In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd edition), ed. Sadie, Stanley – Tyrrell, John. London: Macmillan, 2001. Vol. 20: 451–463.
- Beck, Carl, ed. *Flores Musice omnis cantus Gregoriani von Hugo von Reutlingen*. Stuttgart: Litterarischer Verein, 1868.
- Becker, Hans Jakob. *Das Tonale Guigos I. Ein Beitrag zur Geschichte des liturgischen Gesangs und der Ars Musica im Mittelalter*. München: Arceo-Gesellschaft, 1975.
- Berger, Hugo. *Untersuchungen zu den Psalmdifferenzen*, Kölner Beiträge zur Musikforschung, 37, hrsg. Karl Gustav Felleler. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1966.
- Bernhard, Michael. *Studien zur Epistola de armonica institutione des Regino von Prüm*. BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 5. München: Verlag der BAdW, 1979.
- Bernhard, Michael. *Clavis Gerberti. Eine Revision von Martin Gerberts Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum (St. Blasien 1784). Teil I*. BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 7. München: Verlag der BAdW, 1989. 37–73.
- Bernhard, Michael. „Clavis Coussemakeri“. In M. Bernhard (Hrsg.), *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters, I*, BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 8. München: Verlag der BAdW, 1990. 1–36.
- Bernhard, Michael. „Das musikalische Fachschrifttum im lateinischen Mittelalter“. In *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter*, Geschichte der Musiktheorie, Band 3, hrsg. Zamminer, Frieder. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990. 37–103.
- Bernhard, Michael. „Überlieferung und Fortleben der antiken lateinischen Musiktheorie im Mittelalter“. In *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter*, Geschichte der Musiktheorie, 3, hrsg. Zamminer, Frieder. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990. 7–35.

- Bernhard, Michael. „Didaktische Verse zur Musiktheorie des Mittelalters“. In *Cantus Planus, Papers read at the Third Meeting Tihany, Hungary, 19-24 September 1988*, ed. László Dobszay. Budapest: HAS Institute for Musicology, 1990. 227–236.
- Bernhard, Michael. „The Seligenstadt tonary“. *Plainsong and Medieval Music* 13 (2004): 107–125.
- Bernhard, Michael. *LmL. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts, 8. Faszikel: dictio – dux*. München: Verlag der BAdW, 2006.
- Bernhard, Michael. *LmL. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts, 10. Faszikel: gutturalis – lichanos*. München: Verlag der BAdW, 2009.
- Bernhard, Michael, ed., *LmL. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts, Quellenverzeichnis für Band II*. München: Verlag der BAdW, 2016.
- Bernhard, Michael; Witkowska-Zaremba, Elżbieta. *Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus, Traditio Iohannis Hollandrini, I*, B AdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 19. München: Verlag der BAdW, 2010.
- Bernhard, Michael; Witkowska-Zaremba, Elżbieta. „Postscriptum“. In *Traditio Iohannis Hollandrini, VII*, BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 25. München: Verlag der BAdW, 2016. 249–296.
- Bernhard, Michael; Witkowska-Zaremba, Elżbieta. „Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Casselani 2^o ms. math. 31 et Erlangensis 496 (TRAD. Holl. XXIV)“. In *TIH VI*. 111–240.
- Bower, Calvin M. „Ferial Psalmody as a Defining Feature Within the Tonaries of the *Traditio Iohannis Hollandrini*“. In *Traditio Iohannis Hollandrini, VII, Studien*, hrsg. Michael Bernhard, Elżbieta Witkowska-Zaremba, BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 25. München: Verlag der BAdW, 2016. 207–248.
- Boynton, Susan. „The Sources and Significance of the Orpheus Myth in *Musica Enchiriadis* and Regino of Prüm’s *Epistola de harmonica institutione*“. In *Early Music History 18, Studies in Medieval and Early Modern Music*, ed. Iain Fenlon. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 47–74.
- Bragard, Roger, ed. *Jacobi Leodiensis Speculum musicae, Liber sextus*, CSM 3/6. Rome: American Institute of Musicology, 1973.
- Brockett, Clyde W. „Noeane and Neuma. A Theoretical and Musical Equation“. In *IMS: Report of the Eleventh Congress, Copenhagen 1972*, ed. Glahn, Henrik – Sørensen, Søren – Ryom, Peter. Copenhagen: Hansen, 1974. Vol. 1: 301–308.

- Brockett, Clyde W. „*Saeculorum amen* and *differentia*: Practical versus Theoretical Tradition”, *Musica Disciplina* 30 (1976), 13–36.
- Lance W. Brunner, „A Perspective on the Southern Italian Sequence: The Second Tonus of the Manuscript Monte Cassino 318”, *Early Music History*, 1 (1981 October), 117–164.
- Camilot-Oswald, Raffaella. *Die liturgischen Musikhandschriften aus dem mittelalterlichen Patriarchat Aquileia, 1: Einleitung, Handschriftenbeschreibungen*, Monumenta Monodica Medii Aevi, Subsidia, II. Kassel: Bärenreiter, 1997.
- Claire, Dom Jean. „Les répertoires liturgiques latins avant l’octoéchos. L’office ferial romano-franc”. *Études Grégoriennes* 15. Solesmes: Abbaye Saint-Pierre, 1975: 5–192.
- Claire, Dom Jean. „The Tonus Peregrinus – A Question Well Put?”. In *Orbis Musicae: Studies in Musicology*, 7. Tel Aviv: Department of Musicology, Tel Aviv University, 1980. 3–15.
- Combe, Dom Pierre. *Histoire de la restauration du chant Grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'Édition Vaticane*. Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1969.
- Connolly, Thomas H. „Psalm, § II. Latin Monophonic Psalmody.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Sadie, Stanley. London: Macmillan, 1980. Vol. 15: 322–332.
- Crawford, David, ed. *Anonymus Compendium Musices. Venetiis, 1499–1597, Corpus Scriptorum de Musica*, 33. Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology – Hänssler Verlag, 1985.
- Crawford, David. „The *Compendium Musices*: Musical Continuity Among the Sixteenth-Century Italian Clergy”. In *La Musique et le rite sacré et profane, Actes du 13^e congrès de la Société Internationale de Musicologie, II: Communications libres*, ed. Marc Honneger, Christian Meyer. Strasbourg: Association des Publications près les Universités de Strasbourg, 1986. 195–216.
- Czagány Zsuzsa, ed., Dobszay László, intr. *Corpus Antiphonarium Offici – Ecclesiarum Centralis Europae, II/A, Bamberg (Pars Temporalis)*. Budapest: HAS Institute for Musicology, 1994.
- Czagány Zsuzsa, ed., *Corpus Antiphonarium Offici – Ecclesiarum Centralis Europae, III/A, Praha (Temporale)*. Budapest: HAS Institute for Musicology, 1996.
- Czagány Zsuzsa. „A középkori prágai officium liturgiai és zenei vizsgálata”. PhD diss., Budapest, 2002.
- Czagány Zsuzsa; Papp Ágnes. „Késő középkori zeneelmélet és a gregorián gyakorlat. A Hollandrinus-traktátusok zenei háterszága”. In *Zenetudományi Dolgozatok 2013–2014*, ed. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2016. 13–34.

- Czagány Zsuzsa; Hiley, David; Kubieniec, Jakub. „The *coniunctae* in Medieval Sources of Liturgical Chant”, in *Traditio Iohannis Hollandrini, VII, Studien*, hrsg. Michael Bernhard; Elżbieta Witkowska-Zaremba, BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 25. München: Verlag der BAdW, 2016.143–188.
- Czagány Zsuzsa; Papp Ágnes. „Spätmittelalterliche Musiktheorie und Choralpraxis. Der musikalische Hintergrund der *Traditio Hollandrini*”. In *Traditio Iohannis Hollandrini, VII, Studien*, hrsg. Michael Bernhard; Elżbieta Witkowska-Zaremba, BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 25. München: Verlag der BAdW, 2016. 189–206.
- Czagány Zsuzsa; Papp Ágnes. „Index cantuum”, in *Traditio Iohannis Hollandrini, VIII, Konkordanzen und Indices*, hrsg. Michael Bernhard; Elżbieta Witkowska-Zaremba, BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 26. München: Verlag der BAdW, 2016. 513–644.
- Czernin, Martin, ed., intr. *A Monastic Breviary of Austrian Provenance, Linz, Bundesstaatliche Studienbibliothek 290 (183), A CANTUS Index. Musicological Studies, 55/3*. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1995.
- de Loos, Ike, intr.; Downey, Charles; Steiner, Ruth, ed. *Utrecht Bibliotheek der Rijksuniversiteit MS 406 (3.J.7)*, Publications of Mediaeval Musical Manuscripts, 21. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1997.
- Denk, Rudolf. *'Musica getutscht'. Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik, Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters*, 69.
- Dobszay László. „Zeneoktatás és zeneelmélet”. In *Magyarország zenei története, I: Középkor*, ed. Rajeczky Benjamin. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988. 141–164.
- Dobszay László. „A gregorián örökség Magyarországon”, in *Magyarország zenei története, I: Középkor*, szerk. Rajeczky Benjamin. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988. 246–264.
- Dobszay László, ed. *Corpus Antiphonarum Officii – Ecclesiarum Centralis Europae, I/A, Salzburg (Temporale)*. Budapest: HAS Institute for Musicology, 1990.
- Dobszay, László. „Introduction”, in *MMMA, V/1*, 13*-114*.
- Dobszay László. *Psalmorum melodia, Egyházzenei Füzetek, II/5*. Budapest: LFZE és Magyar Egyházzenei Társaság, 2002.
- Dobszay László. *Corpus antiphonarum: Európai örökség és hazai alakítás*. Budapest: Balassi Kiadó, 2003.

- Dobszay László, Kovács Andrea, ed. *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae, V/A, Esztergom / Strigonium (Temporale)*. Budapest: HAS Institute for Musicology, 2004.
- Dobszay László, ed. *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae, I/B, Salzburg (Sanctorale)*. Budapest: HAS Institute for Musicology, 2009.
- Donato, Giuseppe. *Gli Elementi Costitutivi dei Tonari*. In *Appendice, l'edizione del Tonario del ms. Roma, Bibl. Apost. Vat., Pal. Lat. 1346*. Messina: Edas, 1978.
- Downey, Charles; Steiner, Ruth, ed. *An Utrecht Antiphoner, Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit 406 (3.J.7), A CANTUS Index*. Musicological Studies, 55/6. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1997.
- Dyer, Joseph. „The Singing of Psalms in the Early-Medieval Office”. *Speculum* 64 (1989): 535–578.
- Dyer, Joseph. „Chant Theory and Philosophy in the Late Thirteenth Century”. In Dobszay, László – Papp, Ágnes – Sebő, Ferenc (eds.). *IMS Cantus Planus. Papers Read at the Fourth Meeting Pécs, Hungary 3-8 September 1990*. Budapest: HAS Institute for Musicology, 1992. 99–118.
- Dyer, Joseph. „Psalm, II. Lateinisch, einstimmig.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, 7 (2., neubearbeitete Ausgabe), hrsg. Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, 1997. col. 1862–1876.
- Dyer, Joseph. „The Introit and Communion Psalmody of Old Roman Chant”. In *Chant and Its Peripheries, Essays in Honour of Terence Bailey*, ed. Gillingham, Bryan – Merkley, Paul. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1998. 110–142.
- Dyer, Joseph (transl., ed.), *The Scientia artis musicae of Hélie Salomon: Teaching Music in the Late Thirteenth Century. Latin Text with English Translation and Commentary* (London, New York: Routledge, 2018)
- Engels, Stefan. *Das Antiphonar von St. Peter in Salzburg, Codex ÖNB Ser. Nov. 2700 (12. Jahrhundert)*, Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik, 2. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1994.
- Erbacher, Rhabanus. *Tonus Peregrinus. Aus der Geschichte eines Psalmtons*, Münsterschwarzacher Studien, 12. Münsterschwarzach: Vier-Türme-Verlag, 1971.
- Fagin Davis, Lisa. *The Gottschalk Antiphonary, Music and Liturgy in Twelfth-Century Lambach*, Cambridge Studies in Palaeography and Codicology, 8. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

- Falconer, Keith. „The Modes before the Modes: Antiphon and Differentia in Western Chant”, *The Study of Medieval Chant. Paths and Bridges, East and West. In Honour of Kenneth Levy*, ed. Peter Jeffery (Woodbridge: The Boydell Press, 2001), 131–145.
- Falvy Zoltán. „Zur Frage von Differenzen der Psalmodie”, *Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 25: Festschrift für Erich Schenk*. Graz–Wien–Köln: Hermann Böhlaus Nachf., 1962. 160–173.
- Fank, Pius. *Catalogus Voraviensis seu Codices manuscripti Bibliothecae Canoniae in Vorau*. Graz: Canonica Voraviensis, 1936.
- Federhofer-Königs, Renate. „Die Musica plana atque mensurabilis von Heinrich Saess”. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 48 (1964): 61–107.
- Federhofer-Königs, Renate. „Johannes Vogelsang und sein Musiktraktat (1542). Ein Beitrag zur Musikgeschichte von Feldkirch (Vorarlberg)”. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 49 (1965): 73–123.
- Földváy Miklós István, Csonka Szabina Babett, Papp Ágnes. *Psalterium Strigoniense, III: Libertonarius*, Monumenta Ritualia Hungarica, Series Practica, III. Budapest: Argumentum – ELTE BTK Latin Tanszék, 2014.
- Frere, Walter Howard, ed. *The Use of Sarum, II. The Ordinal and Tonal*. Cambridge: University Press, 1901.
- Frere, Walter Howard. „Introduction to the Sarum Antiphonal”. In *Idem, Antiphonale Sarisburiense, A Reproduction in Facsimile of a Manuscript of the Thirteenth Century, with a Dissertation and Analytical Index, I*. London: Plainsong & Mediaeval Music Society, 1901; Repr. Farnborough: Gregg Press Limited, 1966.
- Frere, Walter Howard. „Inflection”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie. London: Macmillan, 1980. Vol. 12: 376–377.
- Gevaert, François-Auguste. *La mélopée antique dans le chant de l'Église latine*. Gand: Librairie Générale de Ad. Hoste Éditeur, 1895.
- Glaeske, Keith; Falconer, Keith; Collamore, Lila; Rice, Richard. *CANTUS: Piacenza, Biblioteca Capitolare 65, Printouts from an Index in Machine-readable Form: A CANTUS Index*. Musicological Studies, 55/2. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1993.
- Gümpel, Karl-Werner. *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Jahrgang 1956/4. Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur–Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1956.

- Gümpel, Karl-Werner. *Hugo Spechtshart von Reutlingen – Flores musicae (1332/42)*,
Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Akademie der
Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Jahrgang 1958/3. Mainz: Verlag der Akademie
der Wissenschaften und der Literatur—Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1958.
- Halász Péter. „Offices of the Magdalen in Central Europe”. In *Cantus Planus, Papers read at the
Third Meeting Tihany, Hungary, 19-24 September 1988*, ed. László Dobszay. Budapest: HAS
Institute for Musicology, 1990. 127–142.
- Hankeln, Roman. „Tonar.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, 9. (2.,
neubearbeitete Ausgabe), hrsg. Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, 1998. col. 629–637.
- Heckenbach, Willibrord. *Das Antiphonar von Ahrweiler: Studien am Codex 2a/b des Pfarrarchivs
Ahrweiler (um 1400)*, Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 94. Köln: Arno Volk, 1971.
- Heinzer, Felix. „Der Hirsauer ‘Liber Ordinarius’”. In: *Klosterreform und mittelalterliche
Buchkultur im deutschen Südwesten, Mittellateinische Studien und Texte*, 39. Leiden–Boston:
Brill, 2008, 185–223. [Első megjelenés: *Revue Bénédictine* 102 (1992)]
- Heisler, Maria-Elisabeth. „Studien zum ostfränkischen Choraldialekt”. PhD diss., Frankfurt
a. M., 1986.
- Hesbert, René-Jean, ed., *Corpus Antiphonarium Officii, V, Fontes earumque prima ordinatio,
Rerum Ecclesiasticarum Documenta, Series Maior, Fontes XI*. Roma: Herder, 1975.
- Hiley, David. *Western Plainchant, a Handbook*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Hiley, David. „Die Gesänge mit Intervallnotation im Clm 14965a (Bamberg?, 12. Jahrhundert,
später St. Emmeram Regensburg)”, in *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift
Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, ed. Rainer Kleinertz, Christoph Flamm and Wolf
Frobenius (Hildesheim: Georg Olms 2010), 81–92. – Magyar nyelven: „Hangközjelekkkel
rögzített énekek a Clm 14965a jelzetű kéziratban”, *Magyar Egyházzene* 16 (2008/2009):
223–234.
- Hiley, David. „Musik in Altbayern.” *Historisches Lexikon Bayerns*.
[https://www.historisches-lexikon-
bayerns.de/Lexikon/Musik_in_Altbayern_\(Sp%C3%A4tmittelalter\)](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Musik_in_Altbayern_(Sp%C3%A4tmittelalter)) (Utolsó lekérdezés:
2018. október 15.)
- Hochadel, Matthias. „Terminologische Konzepte im Traktat des Elias Salomonis.” in
Bernhard, Michael. *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters, III*. München:
Verlag der BAdW, 2001. 191–215.

- Hochadel, Matthias; Bernhard, Michael; Witkowska-Zaremba, Elżbieta. „Tractatus ex traditione Hollandrini cod. bibl. Uniuersitariae Vratislaviensis IV. Q. 37 (TRAD. Holl.VII)“, in *TIH III*, 227–318.
- Hucke, Helmut. „Musikalische Formen der Offiziumsantiphonen“. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 37 (1953): 7–33
- Huglo, Michel. „Der Metzger karolingische Tonar: Ein Literaturbericht“. *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 11 (1966): 189–191.
- Huglo, Michel. *Les Tonaires, Inventaire, Analyse, Comparaison*. Paris: Société Française de Musicologie, 1971.
- Huglo, Michel. „Grundlagen und Ansätze der mittelalterlichen Musiktheorie von der Spätantike bis zur Ottonischen Zeit“. In *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang, Geschichte der Musiktheorie*, 4, hrsg. Ertelt, Thomas – Zamminer, Frieder. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000. 17–102.
- Huglo, Michel. „Tonary.“ In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd edition), ed. Sadie, Stanley – Tyrrell, John. London: Macmillan, 2001. Vol. 25: 594–598.
- Huglo, Michel; Halmo, Joan. „Antiphon“. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd edition), ed. Sadie, Stanley – Tyrrell, John. London: Macmillan, 2001. Vol. 1: 735–748.
- Hüttig, Albert. *Macrobius im Mittelalter. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der Commentarii in Somnium Scipionis*, Freiburger Beiträge zur mittelalterlichen Geschichte, 2. Frankfurt am Main: P. Lang, 1990.
- Jeffery, Peter. „The New Chantbooks from Solesmes“. *Notes, 2nd Series*, 47/4 (June 1991): 1039–1063.
- Johner, P. Dominicus. *Neue Schule des gregorianischen Choralgesanges*. Regensburg: Pustet, 1929⁶.
- Johner, P. Dominicus. *Wort und Ton im Choral. Ein Beitrag zur Aesthetik des gregorianischen Gesanges*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1953².
- Kaiser, Wilfried. *Dietrich Tzwyuel und sein Musiktraktat: „Introductorium musicae practicae“, Münster 1513*, Marburger Beiträge zur Musikforschung, 2, hrsg. Heinrich Hüschen. Marburg: [s. n.], 1968.
- Karnowka, Georg-Hubertus. *Breviarium Passaviense. Das Passauer Brevier im Mittelalter und die Breviere der altbayerischen Kirchenprovinz*, Münchener Theologische Studien, II/44. St. Ottilien: EOS Verlag, 1983.
- Klemm, Elisabeth. *Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, 1: Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg (Textband)*. Wiesbaden: Reichert, 1980. Internetes

- elérés: http://bilder.manuscripta-mediaevalia.de/hs/katalogseiten/HSK0468a_a022_JPG.htm (utolsó lekérdezés: 2019. január 31.)
- Klemm, Elisabeth. *Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, 2: Die Bistümer Freising und Augsburg, verschiedene deutsche Provenienzen (Textband)*. Wiesbaden: Reichert, 1988. Internetes elérés: http://bilder.manuscripta-mediaevalia.de/hs//katalogseiten/HSK0469a_a158_jpg.htm (utolsó lekérdezés: 2018. október 15.)
- Klugseder, Robert. *Quellen des gregorianischen Chorals für das Offizium aus dem Kloster St. Ulrich und Afra Augsburg*, Regensburger Studien zur Musikgeschichte, 5, hrsg. Wolfgang Horn, David Hiley. Tutzing: Schneider, 2008.
- Klugseder, Robert. „»Secundum rubricam romanam«: Reform Liturgy of Subiaco-Melk”, *De musica disserenda* 9/1–2 (2013): 175–190.
- Klundert, Sieglinde van de. *Guido von Saint-Denis: Tractatus de tonis. Edition und Studien* [2 Bde] Erlangen: Hurricane Publishers, 1998.
- Kovács Andrea, Dobszay László, Czagány Zsuzsa, ed., *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae, V/B Esztergom / Strigonium (Sanctorale)*. Budapest: HAS Institute for Musicology, 2006.
- Kovács Andrea, ed. *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae, VII/A, Transylvania–Várad (Temporale)*. Budapest: HAS Institute for Musicology, 2010.
- Kubieniec, Jakub; Czagány, Zsuzsa, ed. *CAO–ECE VIII/A Kraków (Temporale)*. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2018.
- Lebedev, Sergej. *Cuiusdam Cartusiensis monachi Tractatus de musica plana*, *Musica Mediaevalis Europae Occidentalis*, 3. Tutzing: Schneider, 2000.
- Lipphardt, Walther. „Über Alter und Ursprung des deutschen Choraldialekts.” *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 2 (1956): 104–107.
- Lipphardt, Walther. *Der karolingische Tonar von Metz*, *Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen*, 43. Münster: Aschendorff, 1965.
- Lipphardt, Walther. „Tonar.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 13: Syr–Volk, hrsg. Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiter, 1966. col. 522–527.
- Lundberg, Mattias. *Tonus Peregrinus: The History of a Psalm-tone and its use in Polyphonic Music*. Farnham: Ashgate, 2011.

- Maloy, Rebecca, intr., ed., *München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b: The Tonary of Frutolf of Michelsberg [ff. 34-73v]*, Publications of Mediaeval Musical Manuscripts, 32. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 2006.
- Mathias, F[ranz] X[aver]. *Der Straszburger Chronist Königshofen als Choralist. Sein Tonarius*. Graz: Verlagsbuchhandlung Styria, 1903.
- Matthews, Lora – Merkley, Paul. „CANTUS and Tonaries”. In *The Divine Office in the Latin Middle Ages*, ed. Fassler, Margot E. – Baltzer, Rebecca A. Oxford: Oxford University Press, 2000. 546–560.
- Merkley, Paul. *Italian Tonaries*, Musicological Studies, 48. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1988.
- Merkley, Paul. „Tonaries and Melodic Families of Antiphons,” *JPMMS* 11 (1989): 13–24.
- Merkley, Paul. „Tonaries, Differentiae, Termination Formulas, and the Reception of Chant”. In *Beyond the Moon: Festschrift Luther Dittmer*, ed. Gillingham, Bryan – Merkley, Paul. Musicological Studies, 53. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1990. 183–194.
- Merkley, Paul. *Modal Assignment in Northern Tonaries*, Musicological Studies, 56. Ottawa: The Institute of Medieval Music, 1992.
- Merkley, Paul. „Introduction”. In K. Glaeske et alia, *CANTUS: Piacenza, Biblioteca Capitolare 65, Printouts from an Index in Machine-readable Form: A CANTUS Index*. Musicological Studies, 55/2. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1993.
- Metzinger, Joseph P.; Falconer, Keith; Collamore, Lila; Rice, Richard. *CANTUS: The Zwiefalten Antiphoner, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. LX, Printouts from an Index in Machine-Readable Form, A CANTUS Index*. Musicological Studies, 55/5. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1996.
- Meyer, Christian. „Die Tonartenlehre im Mittelalter.” In *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang, Geschichte der Musiktheorie, 4*, hrsg. Ertelt, Thomas – Zamminer Frieder. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000. 135–215.
- Meyer, Christian. „Versus de musica. Les versifications du Corpus hollandrinien”. In *Traditio Iohannis Hollandrini, VII, Studien*, hrsg. Michael Bernhard, Elżbieta Witkowska-Zaremba, BadW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 25. München: Verlag der BadW, 2016. 71–141.
- Meyer, Christian; Papp, Ágnes. „Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Guelferbitani 696 Helmstadiensis una cum cod. monasterii S. Petri Salisburgensis a. VI. 44 (TRAD. HOLL. XVII)”. in *TIH V*. 155–246.

- Möller, Hartmut. *Das Quedlinburger Antiphonar, Teil 1–3*, Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 25/1–3. Tutzing: Schneider, 1990.
- Möller, Hartmut. „Der *Tonarius Bernonis*: Rätsel um Gerberts Ausgabe.“ In *IMS Study Group Cantus Planus, Papers Read at the Fourth Meeting Pécs, Hungary 3-8 September 1990*. Budapest: HAS Institute for Musicology, 1992. 69–86.
- Möller, Hartmut, hrsg. *Antiphonarium, Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. 60, Codices illuminati medii aevi, 37*. München: Edition Helga Lengsfelder, 1995.
- Möller, Hartmut. „Introduction“. In J. Metzinger et alia, *CANTUS: The Zwiefalten Antiphonar, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. LX, Printouts from an Index in Machine-readable Form, A CANTUS Index*. Musicological Studies, 55/5. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1996.
- Müller, Hermann. „Der *tractatus musicae scientiae* des Gobelinus Person“, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 20 (1907): 177–196.
- Oesch, Hans. *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*, Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, II/9. Bern: P. Haupt, 1961.
- Omlin, Ephrem. *Die sanktgallischen Tonarbuchstaben. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Offiziumsantiphonen in Bezug auf ihre Tonarten und Psalmkadenzen*. Veröffentlichungen der Gregor[ianischen] Akademie zu Freiburg (Schweiz), 18, hrsg. K[arl] G[ustav] Fellerer. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1934.
- Ossing, Hans. *Untersuchungen zum Antiphonale Monasterienese (Alopecius-Druck 1537), Ein Vergleich mit den Handschriften des Münsterlandes*, Kölner Beiträge zur Musikforschung, 39. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1966.
- Palisca, Claude V., ed.; Babb, Warren, transl. *Hucbald, Guido and John on Music. Three Medieval Treatises*, Music Theory Translation Series, III. New Haven – London: Yale Univ. Press, 1978.
- Palisca, Claude V., ed., intr.; Cohen, Vered, transl. *On the Modes, Part Four of Le Istitutioni Harmoniche, 1558, Gioseffo Zarlino*, Music Theory Translation Series, IV. New Haven – London: Yale Univ. Press, 1983
- Papp Ágnes. „Zeneelméleti jegyzetek és tonárius Cserei János énekeskönyvében“, *Magyar Zene* 38 (2000): 253–306.
- Papp Ágnes. „Scipio álma és a zoltárdifferentiák rangsora“. In *Zenetudományi Dolgozatok 2008 Falvy Zoltán 80. születésnapja tiszteletére*, szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2008. 93–113.

- Papp Ágnes. „«Toni chorales»: Rövid tonáriusok Magyarországon a középkor után”. *Magyar Egyházzene* 20 (2012/2013): 299–313.
- Papp Ágnes. „Traditio Iohannis Hollandrini – Tonare”. In *IMS Cantus Planus: Papers Read at the 16th Meeting, Vienna, Austria, 2011*, ed. R. Klugseder. Wien–Purkersdorf: ÖAdW Kommission für Musikforschung–Hollinek, 2012. 301–308.
- Papp Ágnes. “Tonar und *differentia*. Geschichte, Funktion, Deutungen”. *Studia Musicologica* 56 (2015): 133–145.
- Papp Ágnes. „Tonar und liturgisches Gesangbuch in einem Band. Das Antiphonale ms. 287 der Stiftsbibliothek Vorau und sein Tonar”, in *Musica mediaeva liturgica, II*, ed. Rastislav Adamko. Ružomberok: Katolícka Univerzita v Ružomberku, Pedagogická Fakulta, Katedra Hudby, 2016. 145–160.
- Papp, Ágnes. „Der *Tonus peregrinus* in der Theorie und Praxis. Eine Gegenüberstellung von spätmittelalterlicher musiktheoretischer Kompendien und Choralhandschriften”, *Musicologica Brunensia* 51 (2016): 113–132.
- Prassl, Franz Karl. „Zur liturgischen Herkunft des Antiphonars A-VOR 287”. In *Dies est leticie. Essays on Chant in Honour of Janka Szendrei*, ed. David Hiley, Gábor Kiss, *Musicological Studies*, 90. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 2008. 429–461.
- Rausch, Alexander. „Der Tonar des Bern von Reichenau und die süddeutsche Tradition.” *Musicologica Austriaca* 14/15 (1996): 157–166.
- Rausch, Alexander. „Bern von Reichenau und sein Einfluss auf die Musiktheorie.” In *Mittelalterliche Musiktheorie in Zentraleuropa*, hrsg. W. Pass, A. Rausch, *Musica Mediaevalis Europae Occidentalis*, 4, hrsg. W. Pass (Tutzing: Schneider, 1998), 133–150.
- Rausch, Alexander. *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Edition und Interpretation*, *Musica Mediaevalis Europae Occidentalis*, 5, hrsg. Walter Pass. Tutzing: Schneider, 1999.
- Rauter, Karl. *Der Klagenfurter Musiktraktat von 1430: Tractatus de musica*. Klagenfurt: Kärntner Druck- und Verlagsgesellschaft, 1989.
- Reese, Gustav; Ledbetter, Steven, ed. *Ornitoparchus/Dowland: A Compendium of Musical Practice*. New York: Dover, 1973.
- Riemann, Hugo. „Anonymi Introductorium musicae (c. 1500)”, *Monatshefte für Musikgeschichte* 29 (1897): 149–154; 30 (1898): 157–164.
- Riethmüller, Albrecht. „Probleme der spekulativen Musiktheorie im Mittelalter”. In *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter, Geschichte der Musiktheorie*, 3, hrsg. Zaminer, Frieder. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990. 163–201.

- Sachs, Klaus-Jürgen. „Musikalische Elementarlehre im Mittelalter“. In *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter*, Geschichte der Musiktheorie, 3, hrsg. Zaminer, Frieder. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990. 105–161.
- Sachs, Klaus-Jürgen. „Musiktheorie“. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 6 (2., neu bearbeitete Ausgabe), hrsg. Finscher, Ludwig. Kassel: Bärenreiter, 1997. col. 1714–1735.
- Schmid, Hans, ed. *Musica et scholica enchiridias una cum aliquibus tractatulis adiunctis recensio nova post Gerbertinam altera [...]*, BAdW, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 3. München: Verlag der BAdW, 1981.
- Seay, Albert, ed. *Johannes Olomons: Palma choralis (1409)*, Colorado College Music Press, Critical Texts, 6. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1977.
- Sidler, Hubert. „Ein kostbarer Zeuge der deutschen Choralüberlieferung.“ *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 34 (1950): 9–15.
- Sowa, Heinrich. *Quellen zur Transformation der Antiphonen. Tonar- und Rhythmusstudien*. Kassel: Bärenreiter, 1935.
- Stäblein, Bruno. „Psalm, Lateinische Psalm-Gesang im Mittelalter“. in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 10: Oper-Rappresentazione, hrsg. Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiter, 1962, col. 1676–1690.
- Steiner, Ruth. „Antiphons for Benedicite at Lauds“, *JPMMS* 5 (1984): 1–17.
- Stephan, Rudolf. *Teutsch Antiphonal. Quellen und Studien zur Geschichte des deutschen Chorals im 15. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Gesänge und des Breviers*, ÖAW Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 595, Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, hrsg. Othmar Wessely, 24. Wien: Verlag der ÖAW, 1998.
- Szendrei Janka. *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez, 1. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981.
- Szendrei Janka. „Recitativ műfajok“. In *Magyarország zenetörténete, I: Középkor*, ed. Rajeczky Benjamin. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988. 265–307.
- Szendrei Janka. „Linienschriften des zwölften Jahrhunderts auf süddeutschem Gebiet“. In *IMS Cantus Planus, Papers Read at the Fourth Meeting Pécs, Hungary 3-8 September 1990*, ed. László Dobszay, Ágnes Papp, Ferenc Sebő. Budapest: HAS Institute for Musicology, 1992. 17–30.
- Szendrei Janka, ed, intr. *Breviarium Notatum Strigoniense saeculi XIII*, Musicalia Danubiana, 17. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998.

- Szendrei Janka. „Prager Quellen zum Hirsauer Choral“. In *IMS Study Group Cantus Planus, Papers Read at the 7th Meeting Sopron, Hungary, 1995*, ed. L. Dobszay. Budapest: HAS Institute for Musicology, 1998, 555–574.
- Szendrei, Janka, ed., Czigler Mária, Dobszay László et al. *The Istanbul Antiphonal, About 1360, Facsimile Edition With Studies*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999.
- Turco, Alberto. „Les répertoires liturgiques latins en marche vers l’Octoéchos“, *Études Grégoriennes* 18 (1979): 177–223.
- Vivell, Cölestin. *Frutolfi Breviarium de Musica et Tonarius*, Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 188/2. Wien: Alfred Hölder, 1919.
- Waesberghe, Joseph Smits van, ed. *Iohannis Affligemensis: De Musica cum Tonario*, CSM 1. Rome, American Institute of Musicology, 1950.
- Waesberghe, Joseph Smits van. *Musikerziehung, Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter, Musikgeschichte in Bildern*, III/3. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1969.
- Wagner, Peter. *Neumenkunde. Paläographie des liturgischen Gesanges [...]*, Einführung in die gregorianischen Melodien, Zweiter Teil. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912.
- Wagner, Peter. *Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde*, Einführung in die gregorianischen Melodien, Dritter Teil. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921.
- Wagner, Peter. „Germanisches und Romanisches im frühmittelalterlichen Kirchengesang“. In *Bericht über den I. Musiwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig [...]* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. 21–34.
- Wagner, Peter. „Ein kurzer Tonar.“ *Gregorius-Blatt, Organ für katholische Kirchenmusik* 53 (1929): 97–114.
- Walther, Hans, hrsg. *Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris latinorum. Alphabetisches Verzeichnis der Versanfänge mittellateinischer Dichtungen, Carmina Medii Aevi Posterioris Latina*, I. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959.
- Witkowska-Zaremba, Elżbieta, *Ars musica w krakowskich traktatach muzycznych XVI wieku*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986.
- Witkowska-Zaremba, Elżbieta. „Tractatus ex traditione Hollandrini cod. bibl. Universitariae Vratislaviensis IV Q 37 (TRAD. Holl. XV)“, in *TIH V*, 2–83.