

Szokrális vagy aktuális – újabb megközelítések a liturgikus egyszólamúság kutatásában

A középkori liturgikus egyszólamúságot a közhasznú vélekedés olyan funkcionális zenei repertoárnak tartja, amelyben az állandóság dominál, s a változásnak viszonylag kis szerep jut. Vagy ha mégis, az a repertoár jól körülhatárolható helyeire, meghatározott jelenségeire korlátozódik, s a változást jelző különbségek típusai is világosan körvonalazhatók. Bár a római (órómai) liturgikus szisztéma és énekkészlet frank átvételének mikéntjéről, sikeréről vagy kudarcáról, benne a változások-változtatások nagyságáról és horderejéről a mai napig viták és kutatások folynak, a folyamatot mégis összefoglalóan általában karoling *reformként* aposztrofáljuk. Az ennek nyomán kialakuló és elterjedt dallamkészlet egységes liturgikus szisztémához alkalmazkodik, s nagyobb hányadát és lényegét tekintve változatlanul hagyományozódott a középkor folyamán. Ez a „változatlanúság” azonban értelmezést kíván. A látszólagos egység ugyanis a kutató számára mégis sokféleségként jelenik meg, elsősorban a mögötte feltáruló változatok bősége következtében. A több okra (a szájhagyományos vagy írásos továbbadás tökéletlenségére, a hallásmód vagy az ízlés különbségére, a liturgikus keretek eltérő kívánalmaira stb.) visszavezethető változatképződés eredményeképpen szinte nem találunk két olyan forrást, amelyek az azonos dallamokat azonos alakban rögzítenék, bár a helyi kultúrák és intézményrendszerek ugyanakkor reguláló, azaz bizonyos változatokat, változat-típusokat kikristályosító és általános érvennyel rögzítő szerepet is betöltöttek. A változatok mellett maguk a dallamkészletek sem mindig azonosak, mert a liturgia művelői, ha nem is túl gyakran és változó mértékben szükségét érezték a repertoár bővítésének. Az új produktumok a létező kulturális csatornákon keresztül hozzáférhetőkké váltak, s alternatív készletként jelenhettek meg a színen. A bővítés és a válogatás lehetősége azonban elsősorban bizonyos műfajokra korlátozódott (alleluiák, szekvenciák, a szentek misetételei és zsoltosmái stb.). Sőt, részben a tapasztalat, részben az erre épülő, ám bizonyos mértékig leegyszerűsítő kép alapján az új produktumok „újdonsága” is erősen korlátozott volt. Az alkotók mind szövegileg, mind dallamilag toposzokból építkeztek; olykor ugyanazt a dallamot használták új szövegekkel, illetve régi szöveghez „kom-

ponáltak” tipikus elemekből, formulákból összeállított új dallamot, azaz szinte minden esetben korábban létező alapanyagból (*res prius facta*) indultak ki.

Szándékosan és némileg provokatívan használjuk az ebből a kontextusból kilógó „komponálás” kifejezést. Természetesen a középkorban is használták a terminust, mégpedig többféle értelemben – a hangzókra vonatkozóan éppúgy, mint egy dallam racionális létrehozására; Arezzói Guido például a kifejezést kimondottan a dallam dallamrészletekből, hangcsoportokból való összeállításra vonatkoztatta. A középkorkutatásban mégis az a vélemény vert gyökeret s maradt hosszú időn át meghatározó, hogy a középkori monódiára nemigen vonatkoztathatjuk az „alkotás” szó modern értelmét, amelynek konnotációja olyasmiket foglal magába, mint a kompozíciós ambíció, a kompozíciós eredetiség vagy az alkotói autonómia. Márpedig ebben a repertoárban az általános megítélés szerint a dallam csak vehikulum, amelynek struktúráját a szöveg szabja meg, eredetiségről pedig a fentiek fényében kevésbé beszélhetünk, hiszen a produktumok többsége preexistens anyagra épülő adaptáció, s a frankok által átvett római repertoárhoz csatlakozó újabb zenei énekformák is (amelyeket a régebbi szakirodalom összefoglaló néven tropusnak nevez) legfeljebb a korábbi és „hivatalos” hagyomány művészetlen, önállóság nélküli mellékágát képviselik.

Az általa tropus hipotézisnek (troping hypothesis) elkeresztelt vélekedéssel szállt szembe még a 60-as években Richard Crocker, kifejtve, hogy a gyűjtőfogalom nagyon sokféle zenei jelenséget igyekszik maga alá terelni, amelyek egyáltalán nem mindig tekinthetők jelentéktelen kísérőjelenségnek (betoldásnak, megszővegezésnek), hanem olykor autonóm zenei alakulatok.² Ilyen többek között a szekvencia, amely a korábbi nézettel szemben Crocker szerint nem az Alleluia származéka, hanem önálló produktum, a római előzmények tudatos ellenképeként a frankok saját alkotása (ezt egyébként már nem az említett írásban, hanem a szekvenciáról szóló önálló monográfiában fejtette ki³).

A kompozíciós autonómia hangsúlyozása tekintetében túlmegy ezen a véleményen az immár a közelmúlt irodalmához tartozó tanulmány, amelyben Andreas Haug (jelenleg a würzburgi egyetem professzora) a szekvencia-repertoár egy részéhez kimondottan a kompozíciós elemzés – mondhatjuk modern – módszereivel közelít.⁴ Erre részben új források ismertté váltása nyújtott alkalmat. Míg az Alleluiatól való függetlenség mellett Crocker egyik argumentuma a szekvenciaszöveg és -dallam egyidejű keletkezésére vonatkozott, az újabb, David Hiley által leírt források azt jelzik: egyes szekvenciadallamok (illetve azok csoportjai) önállóan, szöveg nélkül jöhettek létre.⁵ A Haug vizsgálódásának középpontjában álló dallamok Szt. Gallen-

² Richard L. Crocker, „The Troping Hypothesis”, *Musical Quarterly* 52 (1966), 183–203.

³ Uő., *The Early Medieval Sequence* (Berkeley: University of California Press, 1977).

⁴ Andreas Haug, „Der Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit: Ein Phantom-bild”, *Die Musikforschung* 58 (2005), 225–241.

⁵ David Hiley, „The Sequence Melodies Sung at Cluny and Elsewhere”, in *De musica et cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper*, Helmut Hucke zum 60. Geburtstag, hrsg. von Peter Cahn–Ann-Katrin Heimer (Hildesheim–New York: G. Olms, 1993), 131–155.

1. kottapélda

ben keletkeztek, s ezeket a későbbiekben (9. sz.) a jól ismert Notker formálta szöveges alakulatokká. Amennyiben tehát elemezni kívánjuk őket, azt a szöveg nélkül kell tennünk: a dallam funkciója ez esetben nem lehet a szöveg artikulálása vagy a szöveg által kijelölt forma megerősítése. Haug analízise arra irányul, hogy a szekvencia-melizmát mint komponálás eredményét mutassa be, amely megfelel a kompozícióval szemben támasztott követelményeknek: (azzaz) tervszerűen alakított zenei alakzat, maradandó egyszerűség és potenciális újdonság együttese (Eggebrecht), véglegesen rögzített, esztétikailag meggyőző egész. Mindennek bizonyítására a szerző az alábbi jellemzőket próbálja meg a zenei alakulatban tetten érni: koherencia, folyamatosság, expanzió és fokozás, variálódás és kontraszt, zártság, ökonómia.

Az alábbiakban az elemzés módszerét próbáljuk meg érzékeltetni, kiemelve egyes mozzanatait, s a szerző néhány fontosabb észrevételét, részben olyanokat, amelyekkel szemben az olvasónak kételyei támadhatnak. A kvázi sorszerkezetű dallam sorai különböző hosszúak és hangterjedelműek, s mint bizonyos keretek között többkevesebb szabadsággal alakított sorok a dallami struktúra alapvető alkotóelemét képezik. Ez lehetővé teszi nagyszámú egyedi (és szöveg nélküli) forma létrejöttét, s világos keretét jelenti a sorokon belüli melodikus történéseknek (1. kottapélda). Joggal merülhet fel az ellenvetés, hogy a leírtak nem inkább az archaikus, kottairás nélküli, improvizatív és spontán zenéléssel hozhatók-e összefüggésbe, amelynek ismérvei ellentétesek mindazzal, amit a komponálás nyugat-európai fogalmába az

eddigiekben beleértettünk. A visszatérő sorzáratok által keltett refrénszerű hatást, a variatív ismétlés technikáját több oldalról is vizsgálja a szerző, s kiemeli, hogy az új mozzanatok rendre a sorok elején, a változatok a közepén, míg a visszatérő mozzanatok a végén jelennek meg. A más műfajokban járatos elemző azonban úgy vélheti, itt egy ismert dallamalkotó technikáról van szó, amely különösen gyakori az archaikus melizmatikus dallamoknál, s amelynek etnomuzikológiai párhuzamai is akadnak. Haug más megfigyelései több joggal keltik fel az organikus komponáltság benyomását. Ilyen például az, hogy a kvázi rögtönzések variatív technika mellett az első és utolsó sor eleje és vége eltér a többiétől, s e két sor zárása mintegy keretbe foglalja a teljes melizmát (lásd az *1. kottapélda* körrel jelzett záratait). A másik „kompozíciós” tulajdonság, hogy a melodikus folyamatnak iránya van, fokozatosan bomlik ki, amit a tetőpontok és az ambitus növekedése artikulál. Végül olyan észrevételeket is megfogalmaz, amelyek tematikusan illeszkednek ugyan a kompozíciós hipotézishez, ám a differenciáltság, differenciálás olyan fokát tulajdonítják az írás nélküli dallamalkotásnak, ami attól a recenzens véleménye szerint nem várható el, s olyan formafofogalommal operálnak a 9–10. századot illetően, amely legalábbis a 19. századból származik (az *1. kottapéldán* látható kapcsok a motívumokon belüli vélt tükörfordításokat jelzik). A sarkított elemzés ellentmondásai azonban a szerző szerint feloldhatók, ha a kompozíciót nem struktúraként, hanem processzusként fogjuk fel, a zenei folyamatot pedig időben kibomló narratívaként (ezzel a megközelítéssel többen foglalkoznak, például Fritz Reckow vagy Leo Treitler⁶). Ebben a gondolatmenetben azt tartjuk a leginkább figyelemre méltónak, hogy részben ellentétes a középkori monódiáról kialakított elnagyolt klisével. Annak úgymond anonim, közösségi, alapvetően hagyományőrző és nem újító jellegével szemben a zene létrehozásának kontrollján keresztül az individuális produktumra irányítja a figyelmet, s ezzel az időtlen vagy kevésbé változékony hagyomány képét oly módon differenciálja, hogy annak a konkrét időben, személyekhez és társadalmi közegekhez kötődő létezmódját, aktuális dimenzióját is hangsúlyozza.

Ebben az értelemben kapcsolódik ehhez az az utóbbi években divatossá vált megközelítés, amely – némileg leegyszerűsítve – arra a kérdésre irányul: mennyiben tekinthetők a liturgikus egyszólamúság dallamai és szövegei, különösen a késő középkorban, a mindenkori történeti-politikai közeg kulturális lenyomatának. Nemcsak többé-kevésbé datálható forrásaik, korhoz köthető könyvészeti stílusuk, zenei variánsaik tekintetében, hanem ennél konkrétabban: mint kommunikációs rendszer részei, amelyek az abban járatosak számára konkrét üzeneteket, tartalmakat közvetíthettek. Mégpedig nemcsak általános tartalmakat, hanem olyanokat, amelyekben átjárták egymást a szakrális toposzok és a világi közegből származó, ha úgy tetszik: politikai impulzusok.

⁶ Fritz Reckow, „processus und structura. Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter”, *Musiktheorie* 1 (1986), 5–29; Leo Treitler, *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and How it was Made* (Oxford: Oxford University Press, 2003).

Természetesen a gregorián ének keletkezésének, alakulásának történeti, ha úgy tetszik politikai háttere, illetve annak vizsgálata mindig is része volt a vele foglalkozó kutatásoknak. A zenetörténeti munkák korábban is hangsúlyozták, hogy például a frank egységesítés milyen aktuálpolitikai szempontokkal függött össze. A későbbi repertoárok kialakulásának, illetve esetenként megreformálásnak vizsgálata ugyancsak elválaszthatatlan volt a politikai-egyházpolitikai háttér szerepének vizsgálatától. Ezek a vizsgálatok azonban többnyire nem léptek túl az általános összefüggések felvázolásának igényén, s ritkán próbáltak lehatolni a konkrét zenei jelenségek elemzésének a szintjére.

Az új megközelítés abból indul ki, hogy a középkori liturgikus egyszólamúság a vallási eszmék működési területénél szélesebb kontextusba illeszkedik, amely magába foglal számos olyan dolgot, amelyet mai gondolkodásunk szerint politikai természetűnek gondolnánk, azaz például a világi és egyházi hierarchia vagy uralkodás kérdéseit, a hatalomgyakorlás vagy a kormányzás stratégiáját, a kereskedelmet, háborút vagy a jogi természetű kérdéseket. Ennek a zenetörténeti megközelítésnek az alapját egy széles, s tulajdonképpen több évtizedes, elsősorban német történeti, vallástörténeti és szociológiai irodalom képezi. Az ide tartozó munkák részben a középkor társadalmának működését elemzik a vallási és világi szféra interakcióját illetően, illetve azt vizsgálják, hogyan működtek a vallási, illetve az attól elválaszthatatlan reprezentatív állami kultuszok különböző formái társadalmi kommunikációként a kultusz keretein belül. Bár ebben a kommunikációs térben (az új irányzat képviselői szerint) nyilvánvalóan szerepe kellett, hogy legyen a liturgikus éneknek és szövegnek, azoknak a fenti munkákban általában marginális szerep jut.

A bevezetőben elmondottak alapján természetesnek tűnik, hogy elsődleges tárgyát az új zenetörténeti megközelítés a késő középkorban gyarapodó szentek (gyakran uralkodóból lett szentek) kultuszában, az ahhoz kapcsolódó újonnan komponált vagy kompilált officiumokban találta meg. Nagy lökést adhatott ennek a késő középkori officiumok kutatására és kiadására irányuló nemzetközi *Historiae* sorozat, amely a hagyományos gregorián kutatás módszertanát követve adja közre az egyes zsolozsmákat, jár utána azok forrásainak, elemzi azok szövegeit és dallamait. A szóban forgó irányzatban azonban többről van szó. Arról az ambícióról, hogy a liturgikus éneket a más nyilvános vagy liturgikus mozzanatokhoz és szimbólumokhoz hasonlóan potenciális kommunikációs (akár politikai tartalmakat is közvetítő) eszközként értelmezze, s ennek jeleit a konkrét elemzés szintjén is megpróbálja tetten érni. Magával az egyes liturgikus hagyományok és az azokat befolyásoló politikai háttér összefüggéseivel több kutató is foglalkozik, a fenti értelemben vett analitikus megközelítés legfőbb képviselője azonban talán Roman Hankeln (jelenleg a trondheimi egyetem professzora, tanszékvezetője, s a Nemzetközi Zenetudományi Társaság Cantus Planus munkacsoportjának vezetője).

A szemléletmód kifejtésének lehetőségéhez nyilván az is hozzájárult, hogy a késő középkorban, különösen német területen számos új stílusú officium keletkezett. Hankeln először módszert dolgozott ki az officiumok stíluselemzésére, amely egyes

zenei karakterisztikumok statisztikai áttekintése révén többé-kevésbé egzaktan mutatja meg egyes zsolozsmák kronológiai és stilisztikai hovatartozását.⁷ Ennél fontosabb azonban, hogy ennek révén olyan zenei modell- és toposzkészletet különített el, amellyel például a korábbiaknál pontosabban azonosítható különböző területeken keletkezett szent-offíciumok között a zenei kapcsolatokat, s ezzel közvetve az átvételek mögött meghúzódó politikai motívumokat. Hogy módszeret érzékeltessük, az előző példához hasonló kivonatos formában mutatjuk be az egyik, talán legrészletesebb zenei elemzését.⁸

A vizsgálat tárgya a szentté avatott regensburgi püspök, Wolfgang tiszteletére készült historia magnificat-antifonája. A história szerzője nem más, mint a híres reichenauai bencés szerzetes, a történetíró, komponista, költő, zeneelméletíró, asztromónus stb. Hermannus Contractus. Mint konkrét szerzőtől származó kompozíció, az eset összekapcsolható a kompozícióként elemzett előző példával. Hankeln elemzése abból indul ki, hogy a szöveg természetesen nem a szent vitéjének megisméltése, hanem olyan átalakítása, amelynek révén az hozzáilleszhető a hagyományos zenei formákhoz. Ez nemcsak rövidítést jelent, hanem egyúttal tartalmi koncentrációt is. Ennél is fontosabb azonban, hogy ennek a koncentrált tartalomnak az elemeit – az interpretáció szerint – a zene a maga eszközeivel komplex módon közvetíti, kiemeli, hangsúlyozza. Tehát nem egyszerűen arról van szó, hogy egy adott szöveghez a hagyomány és az adott szabályok szerint, a formulák és a tipikus fordulatok ügyes összeállításával dallamot illesztettek, hanem a tartalom flexibilis zenei eszközökkel történő, kontrollált kommunikációjáról (2. kottapélda⁹).

Az elemzés először bemutatja, hogyan értelmezi Hermannus a szöveg formai és tartalmi felépítését, s hogyan adja azt vissza a dallamformálás eszközeivel, elsősorban az ambitus tervszerű alakításával s a megfelelő kadenciák, illetve nyitófordulatok elhelyezésével. Eszerint a három részből álló forma egyes részei önmagukon belül is ívformájúak, s a középső rész hangsúlyozottan nagy hangterjedelmének és dallami tetőpontjainak következtében a teljes forma is ívszerű. A középső szakasz kiemelkedését nemcsak a dallami kibontakozás természetes igénye, hanem a szöveg tartalmi fejleményei is indokolják, amennyiben az ilyen szövegekben szokásos általános örvendezésre való felhívás címzettjeit (Svábia – Sueuia, valamint Regensburg – Ratispona) itt konkretizálja. A kadenciák és iníciuumok általában a szöveg szintaktikai szerkezetét hangsúlyozzák (2. kottapélda: eccle-sia, Vuolf-gangi, iocun-data, fecun-data, Ratis-pona, patroci-niis, glo-riosa, trans-itum, deum nostrum, suffra-

⁷ Roman Hankeln, „Antiphonen süddeutscher Heiligen-Offizien des Hochmittelalters”, in Cantus Planus. Papers Read at the 9th Meeting Esztergom & Visegrád, 1998, ed. László Dobszay (Budapest: Institute for Musicology of the HAS, 2001), 151–172.

⁸ Uő., „Exulta civitas Ratisbona!...»: Reflexe politisch-sozialer Identität in den Offiziumgesängen zur Ehre der Regensburger Stadtpatrone und ihr mittelalterlicher europäischer Kontext”, in Städtische Kulte im Mittelalter, hrsg. von Susanne Ehrich–Jörg Oberste (Regensburg: Schnell & Steiner, 2010), 217–235.

⁹ A kottapéldát saját átirásunkban közöljük.



1 Gaude - at to- ta virgo mater eccle- si- a



2a e-gre- gi- i presulis Vuolf-gan- gi,



2b meri- tis in- signi-bus io- -cun-da- ta.



3 Le-te-tur fælix Sueui- a, tam su-a- ui prole fe-cunda-ta.



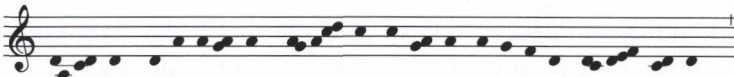
4 Exulta pre-ci-pu- -e, ciui- tas Ra-tis-po- na,



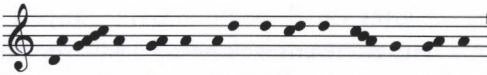
5a tan- ti ponti- fi- cis tu- -i doctri- -na patro- ci- ni- is



5b et corpo-re sacro glo- -ri- osa.



6 Cu- -ius sacratissimum vo- -tis omnibus reco- len-tes trans- -i- tum,



7 e- -ius pi-um, apud dominum, de- um nostrum,



8 iu- -gi-ter senti-re me-re- a- mur suf-fra- -gi- um.

2. kottapélda

gium), olykor azonban nem közvetlenül a grammatikai adottságokból fakadnak, hanem láthatólag a szerző szándékai szerint magasabb rendű kompozíciós célokat szolgálnak; a cuius vonatkozó névmás például nem feltétlenül indokol határozott cezúrát, Hermannus mégis új formaszakasz kezdeteként értelmezi azt (6. frázis).

Míndez nem lépné túl egy átlagos, bár igényes elemzés kereteit, ha a szerző nem vizsgálná azt is, vannak-e jelei az egyes szavak, szócsoporthoz zenei hangsúlyozásának, s ha igen, felimerhető-e emögött valamilyen logika. Azaz a vizsgálódás most már arra irányul, hogy a komponálás általános kontrollálása kiterjed-e egyfajta szemantikai kontrollra is. Itt elsősorban az olyan dallami mozzanatokat érdemes vizsgálni, amelyek valamilyen módon kiemelkednek környezetükből.

Az egyikük éppen az említett, Regensburgot is említő dallamrészlet. Az ambitus változása alapján a *precipue* (nagyon, különösen), s a *Ratispona* (Regensburg) kap kiemelt hangsúlyt (4. frázis), a szerző szerint logikusan és – érzékletes magyarázata szerint – mintegy követve a mondat értelmes kimondásának hanglejtését, ami egyúttal azt is magyarázza, miért kap az utóbbi kisebb hangsúlyt kap ez előbbinél. A plauzibilis értelmezések mellett ugyanakkor zavarónak tűnik, hogy a dallamépítkezés törvényei, vagy hagyományos stratégiái teljesen kimaradnak az interpretáció lehetséges szempontjainak köréből. Éppen a szóban forgó helyen például a számkra más dallamokból (nem utolsó sorban etnomuzikológiai példák) is jól ismert tektonikus dallamépítkezést láthatjuk, amelyből a szöveg figyelembe vétele nélkül is logikusan következhet a quasi harmadik sor tetőpontoszerű megformálása (lásd a 3–4. frázisok megjelölt részeit). A szerző másik retorikai megfigyelése a szokatlanul hosszú zárómelizmára vonatkozik, amely a *suffragium* szóhoz kapcsolódik. Hankeln szerint nemcsak a melizma hossza és a benne található finomítatlan szextugrás kelt feltűnést, maga a melizmával ellátott szó is szokatlan helyre került nyelvtanilag (az *eius pium* közelében volna logikus helye), amire részben talán a szöveg rímszerkezete adhat magyarázatot. Ugyanakkor azonban a szerző szerint Hermannus számára a szó (mint a közbenjárásra utaló, a históriák egyik fő topozáshoz, s a tétel központi mondandójához tartozó kifejezés), szokatlan elhelyezésétől függetlenül is fontossággal bírhatott. Talán ezért dönthetett úgy, hogy azt a rezponzóriumok stílusában megszokott, ám a klasszikus antifonáktól idegen zárómelizmával hangsúlyozza.

Az első elemzés vagy megközelítés annak bemutatására irányult, hogy a modern kompozíciós fogalommal leírható jelenségek nem korlátozódnak a középkor utánra vagy általában az artisztikus többszólamúság területére, sőt már a Karoling-korban kimutathatók. A bemutatott tanulmány szerzője egyébként az ilyen szöveg nélküli kompozíciós jelenségek szélesebb körét is tanulmányozta, amiből számára az derült ki, hogy itt egy korai, akkor zsákutcának bizonyuló kísérletről lehetett szó, amelynek kudarcát követően a kompozíciós kontroll lehetősége áthelyeződhetett a szöveg-dallam együttesére épülő produktumok terepére. A másik megközelítés a késői liturgikus egyszólamúságban azt próbálta tetten érni, a szakrális tartalmak rituális felidézésén túl az mennyiben tekinthető a szövegtartalmakkal kapcsolatos aktuális és intenzív kommunikációnak. Ami pedig közös bennük, az az, hogy történeti jelenségek aktuális létezés módját kísérlik meg rekonstruálni. Mindkét példában, illetve elemzésben egyaránt találhatunk meggyőző és vitatható momentumokat. Ugyanakkor általánosságban kijelenthető,

hogy az esztétikai alakulatokban nemigen vannak olyan részmozzanatok, amelyek ilyen vagy olyan értelmezése, valamilyen kontextustól, értelmezési kerettől függetlenül egyértelműen igazolható vagy cáfolható volna. Valamely jelenségcsoportra általában vonatkozó hipotézis érvényességét a részmegfigyelések egymást erősítő szerves összefüggése, rendszerbe illeszthetősége teremti meg, ugyanakkor az egyes mozzanatokra irányuló vizsgálódásnak irányt szab, s azok eredményeit hitelesítheti valamely – előzetes tapasztalatokra épülő – átfogó szemléletmód vagy hipotézis. A kettő érzékeny összjátékán alapuló egyensúlyt főként a preconcepciózus analízisek veszélyeztetik. A konkrét elemzésekkel kapcsolatos kételyek ellenére, a bemutatott megközelítéseknek véleményünk szerint figyelemre méltó lehet a heurisztikus értéke; a jelenségek olyan rétegeit kísérlethetjük meg segítségükkel értelmezni, amelyek korábban kívül rekedtek az analizálhatóság keretein.

Kiss Gábor

Sacred or Actual? New Approaches in Chant Research

GÁBOR KISS

Plainchant is generally regarded as a fixed functional musical repertory in which change plays a relatively modest role. Moreover, if we come across changes, they are generally limited in number and restricted to special parts of the repertory. According to the general view, in this repertory “composing” is limited to the compilation of new pieces from preexistent texts and melodies, based on formulas, typical and transferable textual and musical elements. At the same time, we have no reason to believe that individual control and individual reflections to the actual social and political environments played no part in the formation and reception of this repertory. Recent approaches are directed more and more frequently to the question of the extent to which plainchant sources can be regarded as cultural imprints of the actual historical conditions. The present review introduces two of the newer approaches in detail. In his essay Andreas Haug emphasizes compositional autonomy when examining some sequence melismas that were notated without text in a 10th century St. Gallen source (Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 484). The author analyses one of them as a result of compositional awareness and control, and regards it as a real work in which “beständige Einmaligkeit und potentielle Neuheit” are combined. Haug is trying to demonstrate how the musical structure betrays compositional characteristics such as coherence, continuity, expansion and intensification, variation and contrast. As opposed to the general cliché of the anonymous, communal and traditional character of chant he emphasizes the individuality and actual dimension of medieval music making. In this respect it can be connected to another recent approach, which regards liturgical chant as a potential communication tool and seeks to discover the signs of the latter in the actual musical products. The chief representative of this approach is Roman Hankeln, who has devoted a series of articles to the question of how it is possible to discover the imprints of the actual political and social conditions on chant using the tools of meticulous musical and rhetorical analysis. From among his numerous analyses the case of the Magnificat antiphon *Gaudeat tota virgo* is introduced and evaluated in this review.