

KISS GÁBOR

---

## Egy késő-középkori műfajfüggetlen dallamstílus Közép-Európában\*

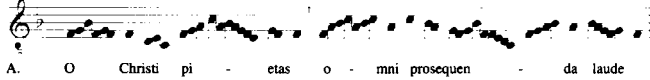
A gregorián repertoár stílusának és hagyományainak kutatásában központi szerepet játszik a dallami rokonságok vizsgálata. A jelenség elválaszthatatlan e dallamhagyomány eredetének kérdéseitől, orális létezőmódjától, közösségi jellegétől és funkcionális meghatározottságaitól. A különféle melodikus analógiák igen széles spektrumot fognak át: olykor a közös toposzok használatában sejlenek föl, máskor a típusgondolkodás határozottabb körvonalaiban, hasonló dallamépítkezési stratégiáiban, szerkezeteiben öltenek testet. A tipológiai hasonlóságok széles skálájának egyik végpontját, a legnyilvánvalóbb eseteket, a korábbi dallamok felhasználása, új funkcióban, új szöveghez történő adaptálása képviseli. Ezek azok az esetek, amelyeket a középkorral foglalkozó szakirodalom – némi pontatlansággal, de többé-kevésbé következetesen – kontrafaktumoknak nevez.<sup>1</sup>

A hasonlóságok különböző típusait nehéz kronológiai (történeti) összefüggésbe helyezni: bár a típusgondolkodást, a dallamszkémák használatát általában archaikusabbnak vélhetjük a konkrét dallamátvételeknél, dallamkölcsonzéseknél, óvatosságra int, hogy már az órómai repertoárban is találunk kontrafaktumokat, s a jellemzően típusokból formálódó műfaji rétegekben (például az antifónák között) sem ismeretlenek az úgynevezett fix, több szövegre alkalmazott dallamok. Az bizonyos, hogy az újrafelhasználás, a dallamátvételek, a dallami hasonlóságok gyakorisága, jellege, típusa a stílust, a dallamalkotást s általában véve a zenei gondolkozást a legmélyebben érinti. A jelen tanulmány egy késő-középkori, regionális elterjedtségű dallamrétegben vizsgálja stílus és analógia összefüggését.

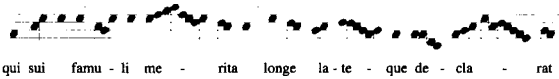
\* Az alábbi tanulmány rövidebb, angol nyelvű formája elhangzott a Szendrei Janka 70. születésnapja tiszteletére az MTA Zenetudományi Intézetben rendezett konferencián 2008. november 30-án.

<sup>1</sup> A terminus használatának dilemmáiról és különböző jelenségekre történő alkalmazásáról összefoglalóan lásd például Christoph Petzsch, „Kontrafaktor und Melodietypus”, *Die Musikforschung* 21 (1968), 271–290; Gábor Kiss, „Contrafactum – theoria contra factum”, in *Cantus Planus; Papers Read at the 9<sup>th</sup> Meeting Esztergom & Visegrád, 1998*, ed. László Dobszay (Budapest: Institute for Musicology of the HAS), 189–207.

## 1. Str-2, p. 161 (Nicol. cf.)

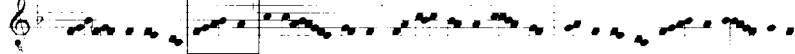


A. O Christi pi - etas o - mni prosequen - da laude



qui sui famu - li me - rita longe la - te - que de - cla - rat

## 2. Str-7, f. 214 (Corp)



A. An - ge - lo - rum e - sca - nu - tri - vi - sti po - pu - lam tu - um et pa - ra - tum pa - nem de - cae - lo

## 3. Str-8, p. 214 (Anton. abb.)



A. O Antoni ful - gens munditia con - sum - tia - tor sa - cri con - si - li

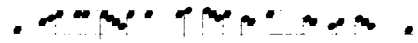


et verborum placens fa - cun - di - a ad te tu - i suspirant filii

## 4. Fu, f. 218v (De apostolis)

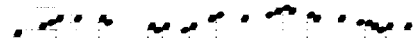


Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sa - ba - oth (Sanctus 103)



Pleni sunt cae - li et terra glo - ri - a tua

Ba, f. 147v



Pleni sunt cae - li et ter ra glo - ri - a tua

## 5. Ist, f. 202



R. Vox tonit ru i tu - i De - us in ro - ta et in san - gu - ne o (I-lvae)

## 1. kottapélda

Elsőként egy olyan dallamcsoportot veszünk szemügyre, amelynek dallamai – egy kivételével – minden kétséget kizáróan kapcsolatban állnak egymással, ily módon kiindulópontként, viszonyítási pontként szolgálhatnak a különféle egyéb analógiák, az egymással sokkal áttételesebb rokonságban álló dallamok értelmezése számára. A nyilvánvalóan közös alapanyag ellenére e dallamok között is jelentős eltérések lehetnek aszerint, hogy az új alakulat hogyan és milyen mértékben támaszkodik a mintára: végig követi-e annak dallamát, megőrzi-e a szöveg-dallam eredeti tagolását, a preexis-tens dallam csak mottóként, idézetszerűen jelenik-e meg az új alakulatban vagy teljes összetettségében stb. Az első példában látható antifóna (*O Christi Pietas*) népszerűségére utal, hogy dallamát több antifóna-szövegre is alkalmazták (1. kottapélda).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> A források jegyzéke a tanulmány végén. További adaptációk: *O quam suavis est, Olibrius transiebat, O lumen ecclesiae, O decus ecclesiae. Antiphonen*, eds. László Dobszay, Janka Szendrei, Monumenta Monodica Medii Aevi V (Kassel-Basel etc.: Bärenreiter Verlag, 1999), no. 6141, 6142, 6191, 6192.

A példasorral kapcsolatban a következő általánosabb megfigyeléseket tehetjük. Akár valamelyik konkrét tételt, akár a változatok mögötti „imaginárius” dallamalakot tekintjük viszonyítási alapnak,<sup>3</sup> az ahhoz való ragaszkodás egészében véve szigorúnak mutatkozik. Ugyanakkor e szigorúság nem terjed ki a dallam és a szöveg viszonyára, e tekintetben bizonyos közömbösség tapasztalható.

A szövegrészek és dallami egységek kongruenciája alapján plauzibilis feltételezésnek tűnik, hogy a példa első dallamát (*O Christi Pietas*) tekintjük a mintadallamnak, amely az azonos műfajú többi adaptáció kiindulópontjául szolgálhatott (2., 3. dallam). Látható, hogy utóbbiakban az eredeti artikulációs pontok máshová kerülnek, illetve a szöveg nyugvópontjai nem esnek egybe a dallam természetes tagolásával (például 2. dallam: *esca*, 3. dallam: *consummator*). Ez arra mutat, hogy az új tételek létrehozásakor főként a dallam mint melodikus folyamat, mint jellegzetes melodikus fordulatok sorozata játszott az elsődleges szerepet, míg a szerkezeti modell másodlagos volt a rangsorban. Ebből a megállapításból azonban nem következik, hogy a változatok mindvégig megőriznék egymással való melodikus kapcsolatukat. Számos olyan példát ismerünk, amelyben az ilyen kölcsönzések csak részlegesek. A példa 1. és 3. dallamának folytatása (*qui sui famuli...*, illetve *consilii et verborum...*) a szövegkezelés eltéréseitől függetlenül sem felel meg szigorúan egymásnak. Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy az egymástól eltávolodó szakaszok is a hasonlóság érzetét keltik, mivel igen hasonló dallamfordulatokból, motivikus elemekből épülnek.

Az azonos alapanyagra támaszkodó tételek távolsága más értelemben még nagyobb lehet. A példa következő dallama azt jelzi, hogy e késői stílusban a jellegzetes, pregnáns motívumokból épülő dallamok inspirációja nem állt meg a műfajok határánál. Bár a negyedik dallamként közölt sanctus műfajilag és liturgiailag is távol esik a fenti antifónáktól, az azokkal való zenei kapcsolata nyilvánvaló. A feltételezett modellhez való ragaszkodás ez esetben olyan erős, hogy még annak tagolására is kiterjed. Ugyanakkor itt is megfigyelhető, hogy a dallamváltozatok eltérő módon használják fel ugyanazt a melodikus bázist: miközben egy részük hívebben követi végig az antifonát, ismerünk olyan változatot is (akár ugyanazon a forráscsoporton belül), amelyik eltávolodik attól (lásd a 4. dallam kétféle folytatását). Nem meglepő, hogy a sanctusnak agnus dei változata is van. Ez önmagában nem a dallam széleskörű felhasználásának újabb jele, hanem az ordinárium-hagyományban megszokott gyakorlat része. Kevésbé magától értetődő ugyanakkor, hogy a dallamnak kyrie-adaptációja is gyakori. Bár ez utóbbi esetében is megfigyelhető a dallamhoz való ragaszkodás, az akklamációs műfaj igényei annak átalakítását tették szükségessé. Ezt mutatja többek között a zárófordulat formalizálása, vagy az utolsó kyrie akklamáció belső ismétlése (5. dallam)

<sup>3</sup> Bár az adott tételek forráshelyzete (a források száma és kora), illetve sajátosságai (például a dallam és a szöveg viszonya) alapján több-kevesebb biztonsággal elkülöníthetők a primer és szekunder változatok, a zenei anyag és a zenei anyag forrásainak természetéből következik, hogy a dallamok összefüggéseit, leszármazási viszonyait illetően csak következtetésekkel élhetünk. Mindez azonban a rokon dallamok egymáshoz való viszonyának értelmezését kevésbé érinti.

A dallam széleskörű felhasználása arra sarkall, hogy tovább szélesítsük a vizsgálatba bevont műfajok körét. Az utolsó példa a késői stílusú rezponzóriumok közül való (5. dallam, *Vox tonitruī*). A hasonlóság mértéke ez esetben nem elegendő ahhoz, hogy a szó szoros értelemben vett kontrafaktumról beszéljünk, másképp fogalmazva, valószínű, hogy e rezponzorium és a megelőző dallamok között nincs közvetlen transzmissziós összefüggés. Mégis, a hasonlóság nem merül ki a kezdő motívum azonosságában: a dallam jól érzékelhetően ugyanazt a nyelvezetet használja, mint a korábbi példák, s ez olykor – tudatosan vagy öntudatlanul – igen hasonló fordulatokban ölt testet. A rezponzoriumnak a többi dallammal való összekapcsolása első pillantásra önkényesnek tűnhet. Azonban, míg a régebbi stílusokban egy-egy konkrét motívikai rím, vagy dallami analógia általában izolált jelenség marad (kivéve a fix dallamokat), látni fogjuk, hogy ebben az új stílusban ritkán marad önmagában és következmények nélkül.

Már ez az egyetlen példa is alkalmas volt a dallami analógiák sokféleségének érzékeltetésére, amely a nyilvánvaló dallamátvételektől az olyan dallamokig terjed, amelyek esetében csak általános értelemben vett hasonlóságról beszélhetünk. E két véglet között a rokonságok igen széles skálája, sokféle árnyalata helyezkedik el, s az egyes esetekben olykor nehézséget okoz annak eldöntése, hogy két dallam hasonlósága közös eredetükre utal-e vagy csak a közös stílus, nyelvhasználat véletlenszerű megnyilvánulása. A dallamrokonságok megragadásának bizonytalansága, a közöttük való eligazodás vágya és ugyanakkor nehézsége különösen erőteljesen jelentkezik abban a késő-középkori F-moduszú dallamrétegben, amelybe a fenti dallamok is beletartoznak. E dallamstílus jellemző sajátosságait az alleluia egy csoportján keresztül Szendrei Janka egy tanulmánya mutatta be.<sup>4</sup> Az alábbiakban Szendrei igen plasztikus, ám némileg általános jellemzését próbálom meg valamelyest konkretizálni, kiegészíteni, s annak érvényességét szélesebb körben is megvizsgálni.

Olyan alleluia széles csoportjáról van szó, amelyek egyfelől rendkívül variabilisak, másfelől erős rokonságot áruznak el egymással. Vannak közöttük nyilvánvaló kontrafaktumok, adaptációk, változatok, csakúgy, mint egymáshoz lazábban kötődő példák is. Egyes népszerű dallamok körül valóságos dallambokor alakult ki a különböző változatokból és szövegalkalmazásokból. Az egyik ilyen dallam eredetileg valószínűleg az *O consolatrix pauperum* szöveghez kapcsolódott, amely eleve több szövegváltozattal és tropizált alakban is használatos volt.<sup>5</sup> Emellett a dallam, illetve a dallam és az alapszöveg együttese számos újabb ünnepre és szövegre készült tétel mintájául szolgált. Schlager alleluia-katalógusa körülbelül 40 kontrafaktumra utal, ám a katalógusban felhasznált források körén kívül további adaptációkkal is számolhatunk: így például hiányzik az összesítésből a magyar források Szent István ünnepére készült

<sup>4</sup> Szendrei Janka, „Egy középkor-végi dallamstílus jelentkezése az alleluia-műfajban”, in *Zenetudományi Dolgozatok 2004–2005*, szerk. Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2005), 107–146.

<sup>5</sup> *Alleluia-Melodien II, ab 1100*, ed. Karlheinz Schlager, Monumenta Monodica Medii Aevi VIII (Kassel-Basel etc.: Bärenreiter Verlag, 1987), 310.

adaptációja, az *O rex et apostole Stephane* alleluia (2. példa *A* dallamcsoport). Utóbbi kapcsolata a kiindulópontnak tekintett *O consolatrix* dallamával végig nyomon követhető, bár egyes változatai eltávolodnak egymástól. Más szövegadaptációk esetén az eltávolodás még jelentősebb lehet, ami mögött vagy az eltérő szöveg kívánalmi, vagy egyéb – nehezen rekonstruálható – megfontolások éppúgy szerepet játszhattak. Bár a különféle esetek nehezen kategorizálhatók, gyakran visszatérő jelenség a dallam belső bővülése vagy adott részletek kihagyása, átugrása, lerövidítése, ahogyan az *A* dallamcsoport 3–4. dallamában látható. A 3. dallam esetében a rövid beékelődő szakasz eltérő szövegváltozathoz kapcsolódik (*tuorum rex beate*), a dallam folytatása azonban hűen követi a mintát annak ellenére, hogy kisebb szövegi eltérések itt is jelentkeznek. A 4. dallam első frázisa (*O quam suavis est Domine Spiritus tuus*) mintegy rövidített esszenciáját adja az első két dallam megfelelő szakaszának. Ezt egy betoldásként fölfogható szakasz követi, majd az adaptáció visszatér az alapidallam ideiglenesen elhagyott ösvényére (*praestito esurientes*). Megjegyzendő, hogy a szürkével megjelölt szakaszok csak technikai értelemben tekinthetők betoldásnak, jellegüket és motívikájukat illetően jól belesimulnak dallamaik egészébe.

A következő példák ismét egy több dallamból álló csoport kiválasztott eseteit képviselik (2. példa *B* dallamcsoport). A forrásdallam megállapítására irányuló próbálkozás ez esetben nehézségbe ütközik, mivel ehhez a korlátozott forrásanyag nem kínál elég támpontot. Az adatok alapján nyilvánvalóan egy szűkebb hagyományban kedvelt minta újrafelhasználásának vagyunk tanúi, ennek következtében e dallamok nem is kerülhettek be Schlager alleluia-kiadásába. A feltételezett minta szabad felhasználását ezúttal leginkább a kihagyások illusztrálhatják: a 2. dallamban egyes részleteké, a 3.-ban pedig egy hosszabb, egyébként jellegzetes motívikájú szakaszé (a szürkével jelzett rész megjegyzik a másik két változatban később sorra kerülő zenei anyaggal).

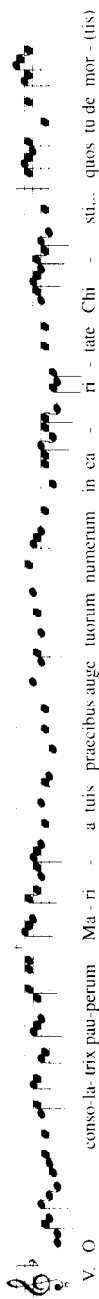
A példa harmadik csoportját két tétel reprezentálja, amelyek egyike nyilvánvalóan mintát jelentett a másik számára. Feltételezhető, hogy a hagyományos *Caro mea* szöveg új köntösbe öltöztetett változatát tekinthetjük itt elsődlegesnek, amely beleilleszkedik azoknak az eseteknek a sorába, amelyek elszaporodását Szendrei a stílusigény megváltozásával, a hagyományos ünnepek új fénybe öltöztetésének szándékával magyarázza.<sup>6</sup> Az elsőbbség kérdésénél azonban gondolatmenetünk szempontjából fontosabb, hogy a felhasználás szabadsága itt is jól tetten érhető a két dallam részben kihagyásokként, részben betoldásokként fölfogható eltéréseiben (az eltéréseket szürkével különböztettük meg).

A negyedik csoport dallamai az *Salve dulcis O Maria* alleluia verses szkémájára épülnek.<sup>7</sup> Kontrafaktumai általában hűen követik a mintadallamot, aminek magyarázata abban keresendő, hogy a verses szerkezet stabilizáló tényezőként funkcionál. Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy a nyilvánvalóan ezt a dallamot parafrázáló, de nem verses szövegek esetében, mint amilyen például az *Amo Christum*, az adaptálás

<sup>6</sup> Szendrei, „Egy középkor-végi dallamstílus...”, 110.

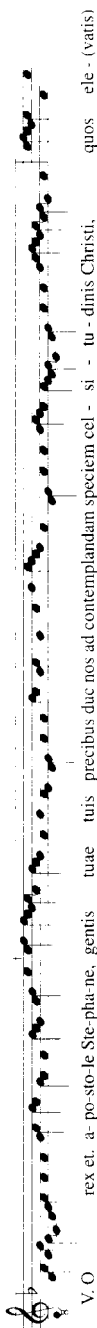
<sup>7</sup> *Alleluia-Melodien II*, 444, 772.

## 1. KF-45, f. 235



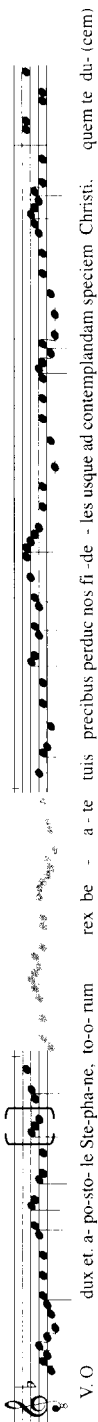
V. O conso-la-trix pau-perum Ma-ri-a tuis praecibus auge tuorum numerum in cae-ri-tate Chi-sti... quos tu de mor-tuis

## 2. Zag-182, f. 31v



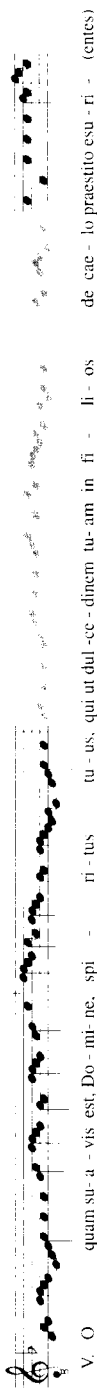
V. O rex et a-po-sto-le Ste-pha-ne, gentis tuae tuis precibus duc nos ad contemplantam speciem eel-si-tu-dinis Christi, quos ele- (vatis)

## 3. Ju-57, f. 73



V. O dux et a-po-sto-le Ste-pha-ne, to-o-rum rex be-a-te tuis precibus perduc nos fi-de-les usque ad contemplantam speciem Christi, quem te du- (cem)

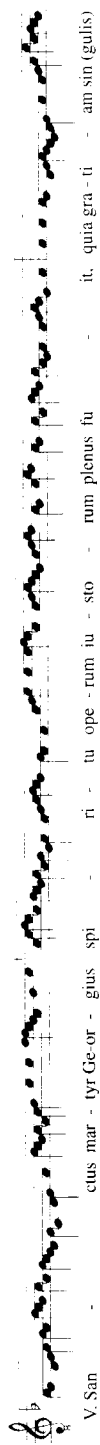
## 4. Cs-5252, f. 72



V. O quam su-a-vis est, Do-mi-ne, spi-ri-tus tu-us, qui ut dul-ce-dincem tu-am in fi-li-os de-cae-lo praestito esu-ri- (entes)

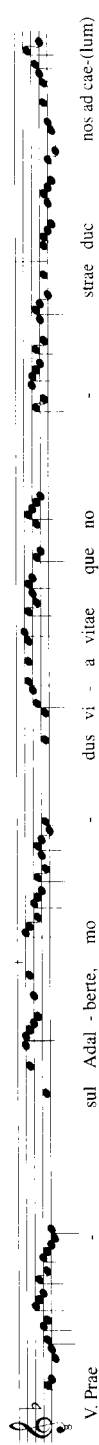
2/A példa

1. Pa, f. 96v




V. San  
etus mar - tyr Ge - or - gius spi - ri - tu ope - rum iu - sto - rum plenus fu - it, quia gra - ti - am sin (gulis)

2. Ba, f. 61



V. Prae  
sul Adal - berte, mo - dus vi - a vitae que no - strae duc - nos ad eae - (lum)

3. Fu, f. 102



V. Pa - scha  
nostrum immo - la - tus est Chri - stus, e - pu - le - mur in a - zy - mis sin - ce - ri - ta - (tis)

2/B példa

## 1. Ju-57, f. 43v

V. Ca. ro me - a vere est ci bus et san guis me us vere est po tus: qui manducat

V. Ave tu De - i Gem trix in eu ius lau dem vul - ga - ti onem mense...

## 2. Cs-5252, f. 76

V. Ave tu De - i Gem trix in eu ius lau dem vul - ga - ti onem mense...

2/C pelda

## 1. Pa, f. 5

V. Salve dulcis o Ma - ri - a, quae es stel - la ma - tu - ti na, ro - sa flo - rens si - ne spi na..

V. A - mio Chri stum in eu ius tha la - mum in - tro i - vi, cu - ius mater vir - go est, cu - ius

## 2. Tra, f. 95v

V. A - mio Chri stum in eu ius tha la - mum in - tro i - vi, cu - ius mater vir - go est, cu - ius

2/D pelda



ismét a megszokott szabadsággal történik, az eddigiekben megismert technikák alkalmazásával (lásd a szürkével jelölt szakaszokat).

A különös dallamréteg áttekintéséből sajátos kép rajzolódik ki. Megfigyelhetünk csomópontokat, amelyek körül a feltételezett mintadallamot parafrázáló, attól kisebb-nagyobb mértékben eltávolodó változatokból álló holdudvar körvonalazódik. Vannak a dallamcsoportok közötti átmeneti esetek, s olyan egyedi dallamok is, amelyek szigorúan véve sehova nem illeszthetők egyértelműen (3. példa; az árnyalatok a rokonsági fokozatokat érzékeltetik<sup>8</sup>). A zavarbaejtő az, hogy bár a rokonságok alapján kialakuló különböző csoportok és az egyedi megoldások nem rendezhetők lineáris sorba, másképpen fogalmazva: az alapidallamok köré rendezett változatok rokonsági láncolata szükségszerűen meg-megszakad, mégis valamennyi csoport és egymástól független dallam között erős rokonság érezhető.

Amennyiben a fenti észrevételeket megalapozottnak tekintjük, érdemes közelebbről megvizsgálni, mi állhat e benyomások háttérében. Az általános karakterisztikumokat Szendrei Janka igen plasztikusan foglalta össze említett tanulmányában.<sup>9</sup> Utalt a dallamok jellemzően nagy ambitusára, amely mintegy az 5. és 6. modusz szintéziseként fogható fel. Hangsúlyozta azonban azt is, hogy ez a megnövekedett hangkészlet gyakran mintha kiüresedne, s ezzel párhuzamosan mind a kedenciákban, mind a dallamok egészének melodikus tartalmában megnő az alaphang és a kvint szerepe. A kettő dominanciája nemcsak kiolvasható a dallammenekekből, a dallamfordulatokból, hanem látványosan exponálják azt a direkt összekapcsolásukra épülő motívumok, akár oda-vissza lépések formájában (lásd a 2/A példa dallamainak utolsó részletét). Ezek a Szendrei által megfogalmazott általános keretek, kiegészítve a jellemzően melizmatikus dallamképzésre való utalással együtt sem adnak kielégítő magyarázatot a rokonság érzetére, amely a tárgyalt dallamrétegben jóval kifejezettebb, mint az általános karakterisztikumoknak megfelelő egyéb késő-középkori dallamok esetében.

A beneventán hagyományt tárgyaló monográfiájában Tomas Forest Kelly néhány általános módszertani észrevételt fogalmaz meg a különböző tradíciók összehasonlításával, a változatok elkülönítésével, a rokonságok értelmezésével kapcsolatban: „Azonosnak tekintett dallamok esetén figyelmünk a különbségekre irányul, s bőséggel találunk ilyeneket [...] amikor viszont olyan dallamokat hasonlítunk össze, amelyek nem »azonosak« és nem is annak szánták őket, nézőpontunk megváltozik, s itt a hasonlóságokat keressük az eltérések helyett.”<sup>10</sup> Ez az archaikus álla-

<sup>8</sup> Mivel a hasonlóságok megítélésében természetesen nagy szerepet játszik a szubjektív elem, a 3. példa táblázata sokkal inkább tekinthető benyomásokat rögzítő kísérleti áttekintésnek, mint egzakt eredmények rögzítésének.

<sup>9</sup> Szendrei, „Egy középkor-végi dallamstílus...”, 109.

<sup>10</sup> „When melodies are intended to be identical, we look for differences, and we learn much [...] when we compare melodies that are not »the same« and are not meant to be, our needs change. For here we look for similarities, not differences.” Tomas Forest Kelly, *The Beneventan Chant* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 161.

O quam suavis est
O consolatrix pauperum
O rex et apostole Stephane
O dux et apostole Stephane
O sanctitatis speculum
O quam suavis est
O quam gloriosum
Fundata est Domus
Elegit Dominus
Caro mea
Ave tu dei genitrix
Pascha nostrum
Sancte rex Stephane
Sanctus martyr Georgius
Benedicamus Patrem
Praesul Adalberte
Beatus vir sanctus rex Ladislaus
O praeclara stella maris (verses)
Ave benedicta Maria
Ave Barbara benedicta
Salve benedicta Maria
Mons Gargane
Sprevit thorum conjugalem
Salve, dulcis O Maria
Gaude virgo mater pia
O Maria mater Christi
Misso Herodes

## 3. példa

potok leírására vonatkozóan plauzibilis megfogalmazás ezzel a dallamcsoporttal (s tágabb értelemben ezzel a stílussal) kapcsolatban azért nem alkalmazható, mert sok esetben éppen azt nehéz eldönteni, melyek az azonos, azonos töről fakadó, ám a

hagyományban megváltozott, átalakított dallamok, a változatok, melyek a független s csak a sztereotípiák használata következtében egymáshoz közel kerülő megoldások, s – nem utolsó sorban – e kettő között hogyan értelmezhetők a különféle átmeneti esetek.

Úgy tűnik, a hasonlóság szempontjából a vizsgált dallamcsoportban kulcsszerepet tölt be a tonális keretet kitöltő jellegzetes motívumkészlet (Szendrei formuláknak nevezi ezeket<sup>11</sup>). Lépten-nyomon hasonló fordulatok, motívumok ötlenek szemünkbe még az olyan dallamokban is, amelyek mint dallamok egymástól függetlennek tetszenek. A motívumok és dallamrészletek sokszor szinte azonosak, bár gyakran a dallamok különböző részein bukkannak föl, s nem is feltétlenül ugyanabban a sorrendben. Figyelemre méltó, hogy ezek nem a konkrét hangmenetek azonossága nélküli absztrakt formulák, s nem is semleges hangközkapcsolatok, hanem inkább karakterisztikus, s olykor persze hasonlóan összekapcsolódó modulok, dallami mozaikok, amelyek azonban különbözőképpen is összerakhatók, s lényegében egy szabad asszociatív rendszerben használt motívumkincs benyomását keltik. Bizonyos értelemben független voltukat, transzferábilis jellegüket mutatja, hogy adott pontokon még ugyanannak a dallamnak a változatai is más-más toposzt részesíthetnek előnyben (például *O rex et apostole*).

A következő példákban igyekeztünk kiemelni a dallamok hasonlóságában kulcsszerepet játszó néhány alpmotívumot, melodikus sztereotípiát, s azok változatköreit. A 4/A példa olyan jellemző nyitómotívumokat gyűjt össze, amelyek közeli változatai nemcsak a kontrafaktumokban, hanem más dallamokban is gyakran megjelennek. A fordulatok *D*-ről vagy *F*-ről indulnak, célhangjuk általában az *F*, amelyet akár közvetlen ugrással, akár az alsó *D*-re vagy *C*-re lehajló jellegzetes motívum közbeiktatásával érnek el. A különböző oszlopokba sorolt motívumok – bár vannak közöttük hasonlóságok – jól elkülönülnek jellegzetes lépéssorozataik és rajzolatuk alapján.

A 4/B példa a dallamok célhangjait, a tonális keret kulcshangjait összekötő melizmatikus közhelyeket mutatja. Ahogyan a példa utolsó két sora érzékelteti, e motívumok kisebb és nagyobb ambitust is átfoghatnak a jellegzetes szekvenciális bővítő technika alkalmazása révén. Szélsőséges, de a stílustól egyáltalán nem idegen esetekben ugyanazokból az elemekből oktávot vagy akár másfél oktávot átívelő dallammenetek is létrejöhetnek.

A 4/C példa a tipikus zárómotívumokat és azok változatait gyűjti össze. Valószínűleg a zárófunkcióval, annak tipizáló hatásával függ össze, hogy ezek használati köre jóval szélesebb a jelen dallamcsoportnál és általában a késő-középkori *F*-moduszú dallamok közös sztereotípiái közé tartozik. A 4/D és 4/E példák valamivel hosszabb, s ezért nehezebben tipizálható, mégis a hasonlóság érzetét keltő dallamrészleteket, dallammeneteket mutatnak. Az alaphangot és a kvintet összekötő, illetve az utóbbit mint másodlagos tonális centrumot körülíró és megerősítő fordulatok gyakran integrálják a korábbi példák motívumgyűjteményének némely elemét.

<sup>11</sup> Szendrei, „Egy középkor-végi dallamstílus...”, 109.

Al - le - luia  
(Ave tu Dei Genitrix)

Al - le - luia  
(O quam suavis est)

Al - le - luia  
(Sancte rex Stephane)

Al - le - luia  
(Salve dulcis O Maria)

Al - le - luia  
(O praeclara stella maris)

Al - le - luia  
(Beatus vir)

Al - le - luia  
(Sanctus martyr Georgius)

Al - le - luia  
(Gaude virgo mater)

Al - le - luia  
(Salve nobilis virga lesse)

Al - le - luia  
(O dux et apostole Stephane)

Al - le - luia  
(Praesul Adalberte)

Al - le - luia  
(O Maria mater Christi)

Al - le - luia  
(Caro mea)

Al - le - luia  
(O quam gloriosum est)

Al - le - luia  
(Beatus vir sanctus Ladislaus)

Al - le - luia  
(Amo Christum)

Al - le - luia  
(O rex et apostole Stephane)

Al - le - luia  
(O sanctitatis speculum)

Al - le - luia  
(Fundata est)

Al - le - luia  
(Salve dulcis O Maria)

Al - le - luia  
(Ave tu Dei Genitrix)

Al - le - luia  
(Elegit Dominus)

Al - le - luia  
(Benedicamus Patrem)

Al - le - luia  
(Sancta Dei famula)

Al - le - luia  
(Sprevit thorum)

Al - le - luia  
(O consolatrix pauperum)

Al - le - luia  
(Misso Herodes)

Al - le - luia  
(Pascha nostrum)

## 4/A példa. Nyitómotívumok

A fenti példák azt mutatják, hogy a vizsgált dallamréteg motívumai funkciójuk szerint jól kategorizálhatók. Ugyanakkor azt is látjuk, hogy az egyes motívumcsoportok igen variábilisak, s a kategorizálás általános tapasztalatai sem jelentik azt, hogy a dallamban elfoglalt helyük vagy előfordulásuk gyakorisága ne változna. Sorrendjük gyakran felcserélődik, s előfordul, hogy egy és ugyanazon tételben különböző változataik fordulnak elő. Vannak motívumok, amelyek kezdő és záró funkcióban egyaránt megjelennek, s az is előfordul, hogy a motívumok felhasználásával kapcsolatos közömbösség jeleként egy-egy tipikusan záró szerepkörben használatos motívumból egy

(Beatus vir rex Stephanus)

(Sanctus martyr Georgius)  
(Pascha nostrum)

(Sancta Dei famula)

(Sancte rex Stephane)  
(Fundata est domus Domini)  
(Benedicamus Patrem)

(Caro mea)

(Salve nobilis virga lesse)

(Sprevit thorum)

4/B példa. Összekötő és egyéb melizmatikus fordulatok

(Beatus vir rex Stephanus, Elegit Dominus, Ave benedicta Maria)

(Sancte rex Stephane)

(Sanctus martyr Georgius)

etc.

(Ave benedicta Maria, INITIUM !)

4/C példa. Zárófordulatok

adott tétel fejmotívuma válik (lásd a 4/C példa utolsó jellemző zárófordulatát, amely az *Ave benedicta Maria* alleluia esetében kezdőmotívumként funkcionál). A felhasználás szabadságát mutatja az is, hogy az összekötő fordulatoknál alkalmazott motívus technika (4/B példa) nemcsak melizmatikus szakaszokban jelenik meg, hanem adott

(Beatus vir rex, Sancte rex Stephane, Sanctus martyr Georgius, O rex et apostole)

(O quam gloriosum, O dux et apostole, O sanctitatis speculum, Salve nobilis virga)

4/D példa. Az alaphangot és a kvintet exponáló motívumok

a) alulról

(Beatus vir rex, Sancte rex Stephane, Sanctus martyr Georgius, O quam gloriosum, O consolatrix, Fundata est domus Domini)

b) fölülről

(Sancte rex Stephane, Sanctus martyr Georgius, O sanctitatis speculum, Pascha nostrum, Caro mea, O praeclara stella maris)

4/E példa. A *c* kadenciát előkészítő fordulatok

esetben szövegek hordozására is alkalmas. A köznyelvi alapanyag természetességgel volt használható verses és nem verses szövegek megformálására is. Már Szendrei Janka is rámutatott e dallamok szinte műfajtól és szövegtől független alakítására, s fölhívta a figyelmet arra az ellentmondásra, amely e dallamrétegben a formulakészlet vagy motívumkészlet stabil szótára és a dallamok egészének variabilitása között fennáll. Utóbbiak különbsége a motívumok elhelyezkedésében, sorrendjében, egyikük-másikuk mellőzésében ragadható meg s abban, hogy milyen forma épül föl belőlük. Tehát a dallamok rokonságát nem a formszémák teremtik meg, hanem az azokat kitöltő sztereotip tartalom. Egy-egy motívum önmagában is jellegzetes és asszociatív lehet (lásd például az első példa dallamainak indítását), ha azonban közülük valamilyen módon több is összekapcsolódik egymással, az óhatatlanul a dallami hasonlóság érzetét kelti.

Nem meglepő, hogy e sztereotip motívumkincsből álló, mégis flexibilis dallamstílus használata nem korlátozódott egyetlen műfajra. Ha a következő példa dallamaira tekintünk, a hasonlóság szembeötlő, jóllehet – mint a szöveg is mutatja – különböző műfajú tételekről van szó: az első a korábban bemutatott alleluiai csoportjába tartozik, a második egy kyrie-, a harmadik pedig egy sanctus-dallam (5. példa).

Az eltérések egy része a műfaji sajátosságokkal magyarázható: az ordinárium-dallamok formai szkémája meghatározott elrendezést, jellemző zenei rímeket kíván. Ennek ellenére, az alleluiaéra nyilvánvalóan rímelő iniciumok mellett a két ordinárium-dallamban is megtaláljuk szinte valamennyi, korábbiakban bemutatott sztereotípiát (így a lefelé szekvenciázó skálamenetet, az *F*-et és *c*-t körülíró

1. Cs-5252, f. 78v

Al - le - lu - ia. V. Natiuitas gloriosae vir - ginis Ma - ri - ae ex se - mi - ne Abra - hae, or - ta

2. Ba, f. 134

Kyrrie eleyson Christe eleyson Kyrrie eleyson Kyrrie eleyson Kyrrie eleyson

3. Pr-1714, f. 27v

San - ctus, San - ctus, San - ctus, Sanctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Pleni sunt cae - li et terra glo - ri - a tu - a.

5. példa

motívumot, a kvint fölötti jellegzetes fordulatot stb.). Még az utolsó kyrie akklamáció hagyományos formai megoldása, a dallam megemlése is jól összetalálkozik az alleluiákban is gyakran alkalmazott motívum-transzpozíciós technikával. Nem beszélhetünk kontrafaktumról, ám a dallamok közötti kapcsolat mégis konkrétabb, minthogy azt mindenestül az adott tónus meghatározottságainak számlájára írjuk.

Bár nem dönthető el, hogy itt a konkrét átvétel valamilyen formájával, szigorúan vett kontrafaktummal van-e dolgunk, az bizonyos, hogy az ehhez hasonló példák nem izolált esetek. Egy szélesebb kitekintés az ordinárium-repertoárra azt mutatja, hogy többről van szó, mint konkrét dallamok műfajok közötti vándorlásáról (aminek az első példában láttuk konkrét eseteit); legalább ilyen mértékben beszélhetünk egy közös, minden bizonnyal népszerű és természetességgel használt nyelvezet műfajhatárokon átnyúló megnyilvánulásáról. Jóllehet a 6. példában látható ordinárium-tételeket a szigorú összehasonlítás alapján egymástól függetlennek kell tekintenünk, valamennyit jól érzékelhetően ugyanaz a motivika, ugyanannak a zenei zsargonnak a közhelyei járják át. E dallamok összehasonlítása és rokonságának megragadása jóval nehezebb a korábbi példákénál, mivel amazokkal ellentétben alakjuk, formájuk, dallamvonaluk is különböző. Ám ha a korábban absztrahált motívumtár alapján közelítünk hozzájuk, az analógiák, érintkezési pontok határozottan előtűnnek (6. példa; a legnyilvánvalóbb motivikus kapcsolatokra bekeretezéssel utaltunk).

Az eddigi tapasztalatokból és megállapításokból kiindulva a konkrét dallamkölcsonzések is más megvilágításba kerülnek. A magyar hagyomány ordinárium-dallamai között van néhány különleges kontrafaktum. A *Laetabundus* szekvencia vagy a Becket Tamás officiumába tartozó *Iacet granum* rezponzórium ordinárium-szövegre történő adaptálása mögött nyilván elsősorban liturgiai indítékok húzódnak meg.<sup>12</sup> Ugyanakkor talán az sem véletlen, hogy bár más műfajokból valók, mindkettő stílusa jól beleillik a fenti F-moduszú ordinárium-dallamok rétegébe. Az ehhez hasonló esetek joggal vetik fel a kérdést, hogy az egyes adaptációk csak eseti kapcsolatot teremtenek-e a műfajok között, vagy ennél többről van szó. Némi vizsgálódás és kitekintés azt mutatja, hogy a fentiekben elemzett dallamstílus elemei több műfaj késő-középkori repertoárját is átjárják.

Mind az antifónák, mind a rezponzóriumok késői, úgynevezett „komponált” rétegében számos olyan tételt találunk, amelyek ugyanezt a nyelvet beszélik, s az általános benyomásokon túl ez olykor a konkrét motívumok formájában is pregnánsan megmutatkozik. A 7. példa ebben a stílusban koncipiált F-moduszú rezponzóriumok

<sup>12</sup> A *Laetabundus* szekvencia (*De BMV*) kyrie-szövegre történő adaptációja csak magyarországi forrásokban fordul elő. A Becket Tamás-officium rezponzóriumának dallamát használó sanctus és agnus dei csak magyar és lengyel kéziratokban található. A forráshelyzet alapján feltehetően magyarországi alkalmazás, amelyet a 15. században krakkói források is átvettek. Vö. Kiss Gábor, „A középkori magyarországi tradíció lokális ordinárium-dallamai”, in *Zenatudományi Dolgozatok 2004–2005*, szerk. Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 2005), 147–175.



1. Fu, f. 237

Kyrie leyson Christe leyson Kyrie leyson Kyrie leyson

2. Zag-1, f. 60

Ky - ri - e le - y - son. Chri - ste le - y - son. Ky - ri - e le - y - son.

3. Kr-46, f. 12

Ky - ri - e leyson. Chri - ste leyson. Ky - ri - e leyson.

4. Ba, f. 142v

Ky - ri - e leyson. Chri - ste leyson. Kyrie leyson

5. Pr-1714, f. 29v

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et tér - ra glo - ri - a tú - a.

6. Kr-42, f. 36

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

7. MN, f. 327

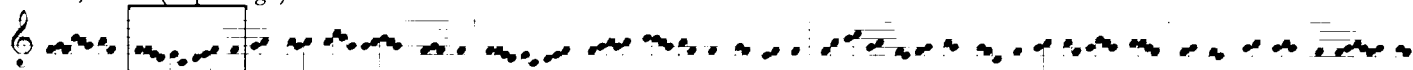
San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tú - a.

sorozatát mutatja, az első csoport 6. tónusú, a második 5. tónusú dallamokat állít egymás mellé. Az eddigiekben bemutatott példák, motívumtáblázatok és a hozzájuk fűzött kommentárok birtokában talán nem szükséges mélyreható elemzés ahhoz, hogy felismerjük a dallamokban ugyanazokat a stílusfordulatokat, motívumokat, köznyelvi elemeket, amelyeket akár a bevezető példa antifóna-sorában, akár az alleluiák vagy ordinárium-tételek csoportjában megfigyelhettünk (a példában látható bekeretezések a legnyilvánvalóbb analógiák némelyikére irányítják a figyelmet). Szűkebb hangterjedelmük miatt az első csoport dallamai látszólag eltérnek attól a tónusfelfogástól, amelyet mintegy az 5. és 6. tónus kompozitumát írtunk le, s amelynek jellemző vonásai között említettük a nagy ambitust és az azt kitöltő sajátos, ugrásokban, skálamenetekben, szekvenciázó fordulatokban bővelkedő motivikát. Különös módon e 6. tónusú példák mégis jól érzékelhető összhangot mutatnak az eddigi dallamok mélyebben fekvő részeivel, sőt konkrét dallamfordalataik tekintetében még közelebb állnak azok modorához, mint a nagyobb hangterjedelmű 5. tónusú dallamok (7/A példa). Az utóbbi tételek motivikája ezzel szemben feltűnően rímeli az alleluiák és egyes ordinárium-tételek olyan részleteire, amelyek a kvintet járnak körül, azt közelítik meg alulról vagy fölülről, és amelyek jellemzően a dallamok későbbi szakaszában kapnak helyet (7/B példa, vö. a 4/E példával). Úgy tűnik, a tónusok ambitusának és sajátos motivikájának egy újfajta hallásmód szerinti fúziója részben már ezekben a késői rezponzóriumokban megkezdődött, s a késői alleluiákban és ordináriumokban ment végbe teljesen.

Joggal vetődik föl a kérdés, hogy egy ilyen koherens és jól elkülöníthető stílusréteg mennyiben köthető adott, tágabb vagy szűkebb földrajzi régióhoz, lokális hagyományhoz, intézményi háttérhez. Bár a jelen tanulmány nem ennek az aspektusnak a vizsgálatát tűzte ki célul, érdemes felhívni a figyelmet, hogy a bemutatott példák tekintélyes részét magyarországi forrásból idéztük, jó részük valószínűleg hazai alkotás, amely magyar szentek vagy Magyarországon kiemelten ünnepeelt szent tiszteletére készült. Bár ez a tény nem hagyható figyelmen kívül, több okból leegyszerűsítés volna, ha a részletesen bemutatott koherens dallamréteg zenei sajátosságait mindenestül egy lokális dallamízlés és lokális kompozíciós gyakorlat számlájára írnánk. Először is az új dallamok keletkezése mögött nem kizárólag a liturgikus szükségletek állhattak. Mint Szendrei Janka is rámutatott, a régi szövegek új dallamokkal való fölruházása a dallamízlés megváltozásával magyarázható, azzal, hogy a hagyományos dallamokkal szemben már „más zenei fordulatokat találtak érdekesnek, frappánsnak”.<sup>13</sup> Másrészt a bemutatott példák egy része maga is jelzi, az alleluiákkal és ordinárium-dallamokkal foglalkozó irodalom pedig megerősíti, hogy a tárgyalt dallammodor népszerűsége nemcsak a műfajhatárokat, de a földrajzi határokat is átlépte: bőséggel találunk hasonló dallamokat a német, lengyel, cseh-morva, osztrák források repertoárjában, azaz a szélesebb értelemben vett közép-európai hagyományokban. Ezenkívül a kérdés nem is szűkíthető le az

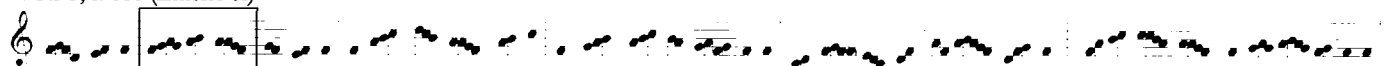
<sup>13</sup> Szendrei, „Egy középkor-végi dallamstílus...”, 110.

## 1. Str-3, f. 114v (Steph. Regis)



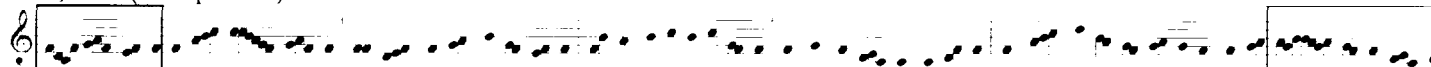
R. Cōr - de Deo cre-dens e-rat quod mon-stra-bat o-pè-re o-mni-bus suf-fi-ci-e - bat i-pse so-lus mune-re.

## 2. Str-3, f. 160 (Emeric cf)



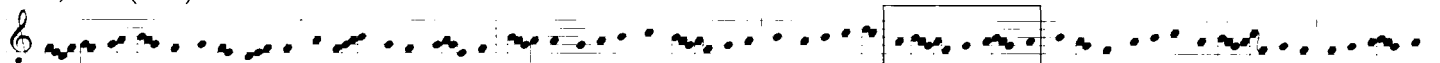
R. Su-pre-mi re-gis Fi-lí-us no-stri re-gis natum de se-spe-ci-a-liter os-ten-dens a-ma-tum \* ne fal-lat ma-li-ti-a...

## 3. Ist, f. 267 (Concept. BMV)



R. Ce-lebris di-es co-li-tur in qua Virgo conci-pitur quae per oboedien-ti-am mundo re-fu-dit gra-ti-am \* ut quod ruit per feminam re-le-ve-tur...

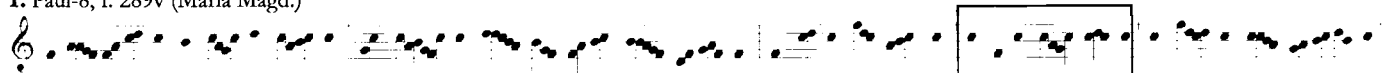
## 4. Ist, f. 205 (Anna)



R. O o-li-va ra-di-o-sa fausta mater An-na no-strae salutis spes in-cly-ta in mira-bi-li theo-phan-i-a pa-tri-bus antiquis di-vi-nitus exsti-ti-sti...

7/A példa. 6. tónusú reszponzóriumok

1. Paul-8, f. 289v (Maria Magd.)



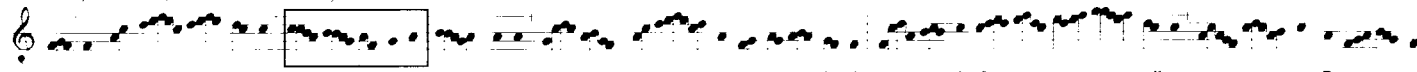
R. Acces - sit ad pe-des Je - su pec-ca - trix mu - li - er Ma - ri - a \* et oseu - la - ta est et lavit la - cri-mis et ter - sit ca - pil - lis...

2. Ist, f. 214v (Comm. BMV)



R. Cae-li re - gi-na re - gis regum-que Ma - ri - a ma - ter fe-cun - da sed ab o - mni cri - mi-ne mun - da Jes-se vir - ga pa - ris ...

3. Str-3, f. 164v (Transl. Adalb. m.)



R. Vi - dens e - pi - sco-pus sce - lera po - pu-li non pos - se e-men - da-ri sum - ptis fra - tribus ter - ram Pruso - rum...

7/B példa. 5. tónusú respnózóriumok

az F-moduszú dallamosságra: hasonlóan koherens dallamréteg rajzolódik ki az E-tónus késő-középkori repertoárjában is. E dallamcsoportnak – a tónusra jellemző különbségek mellett – a dallamokkal való bánásmód tekintetében sok közös vonása van a bemutatott repertoárral. Itt is jellemző a nagy ambitus, a *tonus mixtus* használata, a dúr jellegű melodika, a motivikus sztereotípiákból való építkezés, s egyfajta, nem formai értelemben vett „dalszerűség”.<sup>14</sup> Gyakori a dallamkölcsonzés, az adaptáció és a közös stílusfordulatok alkalmazásából adódó általános hasonlóság. E dallamfajta alkalmazása is átnyúlik a műfajhatárokon, s az F-moduszú csoporthoz hasonlóan népszerűségét interregionális elterjedtsége is jelzi. Természetesen mindkét csoport esetében elképzelhető, hogy a regionális dallamízlés általános befolyásán belül elkülöníthetők olyan rétegek, amelyek speciális helyi ízlést, szokást vagy dallamalkotási preferenciákat tükröznek, ehhez azonban további széleskörű és szisztematikus repertoárvizsgálatokra van szükség.

#### Forrásjegyzék

- Ba Graduale Strigoniense Thomae Card. Bakócz c. 1500, Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Mss. I.1, 1b.
- Cs-5252 Cantionale ex Csíksomlyó saec. 16, Miercurea Ciuc (Csíkszereda), Csíki Székely Múzeum, No.5252.
- Fu Graduale Graduale Francisci de Futhak 1463, Istanbul, Topkapý Sarayý, 2429.
- Ist Antiphonale Strigoniense saec. 14, Istanbul, Topkapý Sarayý Müzesi, Deismann 40.
- Ju-57 Graduale saec. XVI/in, Alba Iulia, Bibliotheca Batthyanyana, Ms. IX. 57.
- Kr-42 Graduale Cracoviense Ioanni Olbracht Tom.III. (de BMV) 1507, Kraków, Biblioteka Kapitulna, Ms. 42
- Kr-45 Graduale Cracoviense saec. 15, Kraków, Biblioteka Kapitulna, Ms. 45.
- Kr-46 Graduale Cracoviense, 1543, Kraków, Biblioteka Kapitulna, Ms 46.
- Pa Graduale Pataviense saec. XVI/med, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Fol Lat 3522.
- Paul-8 Antiphonale Paulinorum saec. 16, Zagreb, Metropolitanska Knjižnica, MR 8.
- Pr-1714 Graduale Pragense saec. XV, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, B 1714.
- Str-2 Antiphonale Strigoniense saec. 15/1, Bratislava, Slovenský národný archív, 2.
- Str-3 Antiphonale Strigoniense saec. 15/in, Bratislava, Archív mesta, EC Lad. 3.
- Str-7 Breviarium Strigoniense saec. 13, Praha, Knihovna královské kanonie Premonstrátú na Strahově, DE. I. 7.
- Tra Graduale ex Transsylvania (Alba Iulia?) 1534, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Fol Lat 3815.
- Zag-182 Graduale Zagradiense saec. 14, Zagreb, Arhiv Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, III.D.182.

<sup>14</sup> Vö. Gábor Kiss, „Die »liedhafte E-Melodik«, *Studia Musicologica* 40 (1999), 315–324.

## GÁBOR KISS

A Late Medieval Genre-Independent Melodic Style  
in Central Europe

The analysis of relationships between melodies plays a central role in research into the style and repertory of plainchant. The resemblances range from the reuse of discrete melodies to cases where we can speak of similarity only in a rather general sense. Between the two extremes we can observe many degrees of relationship, and in individual cases we may not be able to decide whether two melodies are similar due to their common origin or to the use of the same musical style. This kind of ambiguity is especially strong in a late medieval layer of F-mode melodies, which has been discussed and characterized in an article of Janka Szendrei with respect to a special group of Alleluia melodies. The aim of the present study is to make Szendrei's broad characterization a little more concrete and examine its validity within a wider circle of examples and in other genres. Our basic impression is one of similarity even in case of melodies that are not contrafacts and differ from each other in length, shape and form. The explanation is that they are pervaded by the same motifs, commonplaces of the same musical idiom. Their relationship does not result from the use of similar formal schemes, but from the stereotyped motivic content that fills the form. Some of the motifs may be characteristic and associative in themselves, but if several of them come together the impression of melodic similarity arises irresistibly. The difference of the melodies may be interpreted as different placement and order of the same motifs, or the omission of some of them. The kind of overall form built from those building blocks is a secondary matter. Not surprisingly, the use of this melodic style, stereotyped on the one hand, and flexible enough on the other, was not confined to a single genre: we find the same musical vocabulary being used in ordinary chants, antiphons and responsories alike.