

David Hiley

Hangközelekkel rögzített énekek a Clm 14965a jelzetű kéziratban

(Bamberg?, XII. sz., később Szent Emmeram, Regensburg)

„*Quod si quedam predictorum viciorum vel omnia in libris ecclesiasticis quotidie videantur, talis excessus primis eorum cantoribus imputetur, qui etiam auctoritate ipsorum potest aliquatenus excusari. Sciendum tamen est modernis, quod eis non licet, quidquid antiquis licebat [...]*”

— „Ha némelyik (vagy mindegyik) említett hibával naponta találkozunk is az egyházi könyvekben, tekintsük azt megalkotójuk vétségének, amelyet bizonyos fókig ellensúlyoz az ő tekintélyük. A Moderneknek meg kell érteniük, hogy nekik nem minden megengedhető, ami az volt a Régieknek [...]

David Hiley angol zenetörténész jelenleg a Regensburgi Egyetem professzora. E tanulmánya a Szendrei Janka 70. születésnapjára rendezett nemzetközi konferencián 2008. november 30-án hangzott el *Some Chants with Interval-Notation in the Manuscript Clm 14965a (Bamberg? 12th c., later St. Emmeram Regensburg) címmel.*

Így fogalmazott egy Bajorországból vagy Frankföldről való elméletírő abban az 1200 táján írott értekezésben, amelyet *Summa musicae* néven ismerünk. A fejezet, amelyben a passzus fölbukkan, a „*Que sint vicia in novo cantu cavenda*” címet viseli („Hibák, amelyeket az új énekekben kerülni kell”), s a szerző mindjárt néhány olyan zenei példát is közöl, amelyek megsértik a helyes modális eljárás szabályait.¹ A névtelen szerző nézeteit bizonyára osztotta a kor egyházzeneésze. Közismert, hogy a gregorián ének stílusa nem maradt változatlan a középkor folyamán. Különösen a tonalitás kérdésében, a nyolc *modus* megközelítésében egyfajta tisztulás következett be. Jellemző az új hozzáállásra, ahogy a ciszterciek a modális szabálytalanságok kigyomlálását elméleti alapokra helyezték, majd a gyakorlatba is átültették. Peter Wagner, a neves gregoriánkutató e fejleményeket a következőképpen foglalta össze: „Az eddiginél következetesebben érvényesültek a hangnemeknek elmélet által meghatározott tonális sajátosságai, s figyelemre méltó, amint e felfogás a finalisra mint centrumra és a dallam vissza-visszatérő nyugvópontjára építve vált meghatározóvá.”² Dobszay László és Szendrei Janka Wagnerhez hasonló felfogásban ír az új stílusú antifónákról: „Az új dallamok már nem a szájhagyományos

¹ Christopher PAGE (szerk. és ford.): *The Summa Musicae. A Thirteenth-Century Manual for Singers*. University Press, Cambridge 1991. 199.

² „Konsequenter als bisher werden die von der Schule aufgestellten modalen Eigenheiten der Tonarten zur Durchführung gebracht und insbesondere gelangt dieser Auffassung gemäß der Finalton als Zentrum und immer wiederkehrender Ruhepunkt der melodischen Linie zur Geltung.” Peter WAGNER: *Gregorianische Formenlehre. Einführung in die gregorianischen Melodien*, vol. 3. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1921. 317.

kultúra énekeseinek gyakorlatában (usus) születnek, hanem a *musicus* mester-ségének (ars) összefüggésében [...] Maga az alkotás (vö. *componere*) is egyre tudatosabb folyamat, melyben a zeneelméleti kategóriák, majd az írásosság gyakorlata is szerepet játszik. Az *inventio*-t most már a tónusok elméleti meghatározása is befolyásolja.”³

A modális elmélet alapján nehezen besorolható énekek szinte kivétel nélkül az énekkészlet régebbi rétegeibe tartoznak, abból az időből valók, amikor a nyolc tónus rendszere még nem alakult ki, s nem játszhatott szerepet a dal-lamok jellemzőinek meghatározásában. Ez összecseng az említett névtelen elméletíró megfogalmazásával. Ugyanakkor az újabb alkotások között is találko-zunk olyanokkal, amelyek ugyancsak nem illeszkednek maradéktalanul a nyolc tónus rendszerébe. Tanulmányom középpontjában ezek állnak.

A müncheni Bayerische Staatsbibliothek két XI. századi kódexe (Clm 14965a és 14965b) jól ismert a zeneelmélettel foglalkozó szakemberek előtt, noha tartal-muk nem minden részét tárták fel ugyanolyan alaposan. E források szolgáltak alapul Arezzói Guido, Reichenau Berno és Aribo írásai, valamint az orgona-sípok arányairól értekező írások modern kiadásaihoz. Legújabban Rebecca Ma-loy foglalkozott Michelsbergi Frutolfnak a Clm 14965b jelzetű forrásban lejegyzett tonáriusával, elsősorban a benne található olyan offertórium-lejegyzések kapcsán, amelyek kérdéses hangokat tartalmaznak.⁴ A két kéziratot természetesen katalogizálta a RISM számára Christian Meyer és Michel Huglo.⁵ Tudjuk, hogy 1802-ben a regensburgi Szent Emmeram-kolostor utolsó apátjának birto-kába kerültek, ám keletkezési helyük ismeretlen.

Egykor mindkét kézirat Christoph Gottlieb (másként Theophilus) von Murr birtokában volt, amint saját, 1799-es dátummal ellátott közlése is tanúsítja mind-két kötet elején. 1801-ben Murr egy róluk szóló füzetet jelentetett meg, amely az alábbi, figyelemre méltó címet viseli:

„Notitia dvorum codicum musicorum Gvidonis Aretini saec. XI. et S. Wilhelmi Hirsavgiensis saec. XII. in membranis exaratorum temporis nostri Orpheo, domino Josepho Haydn.” — („Jegyzet [ismertetés, tudósítás] Arezzói Guido XI. és Hirsau Wilmos XII. századi pergamenre írott zenei könyveiről korunk Or-pheusának, Joseph Haydn úrnak.”)

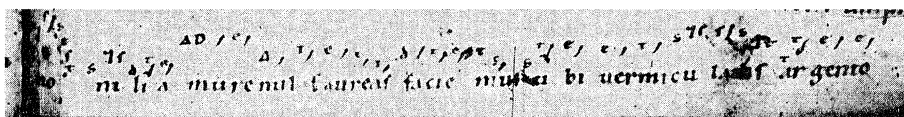
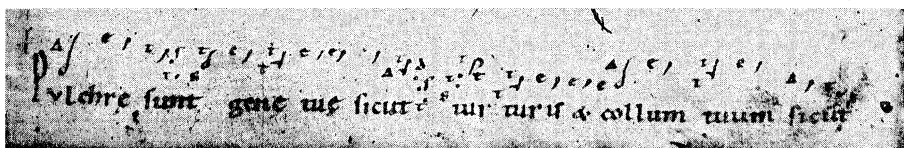
³ „The new pieces were created not within the ‘usus’ of singers in an oral culture but in the context of the ‘ars’ of the musicus [...] To ‘compose’ (*componere*) became a strictly controlled procedure helped by theoretical categories and by musical notation. Invention was now influenced by the theoretical definition of the modes.” László DOBSZAY — Janka SZENDREI: *Antiphonen*. (Monumenta Monodica Medii Aevi 5.) Bärenreiter Verlag, Kassel—Basel etc. 1999. vol. 1, 30*.

⁴ Rebecca MALOY: „The Roles of Notation in Frutolf of Michelsberg’s Tonary”, *Journal of Musicology* XIX (2002) 641–693.

⁵ Michel HUGLO — Christian MEYER: *Manuscripts from the Carolingian Era up to c.1500 in the Federal Republic of Germany*. The Theory of Music, Bd. 3, RISM B/III/3. G. Henle Verlag, Munich 1987. 124–126 és 127–128. Addenda in RISM B/III/6 (2003) 339–340.

A következő esztendőben Murr a két könyvet eladta a regensburgi Szent Emmeram-kolostor utolsó apátjának, II. (Steiglehner) Celesztinnek, az erre való utalás ugyancsak szerepel a kéziratokban. A Szent Emmeram-kolostort ugyanabban az évben állami tulajdonba helyezték, a két zeneelméleti forrás pedig osztozott a teljes Szent Emmeram-gyűjtemény sorsában, és a Münchener Királyi Könyvtárba került. Mint említettük, keletkezési helyük ismeretlen. Murr 15 éven keresztül (1775–1790) Bambergben élt, elképzelhető, hogy ekkor jutott hozzájuk. Ez összhangban volna azzal, hogy a Clm 14965b kézirat tartalmazza Michelsbergi Frutolf (+ 1103) tonáriusát, márpedig Michelsberg (Mihály-hegy) Bambergnek volt első számú bencés monostora. Murr érdeklődött a régi kéziratok iránt, és kiadásai számára még neumákat is kimásolt az egyik bambergi kantatóriumából. Ugyanakkor a bambergi eredetnek ellene mond, hogy a két szóban forgó kódexben található kézírások nem azonosíthatók az ismert bambergi scriptorokéival. E ponton további paleográfiai vizsgálatokra volna szükség. A Clm 14965a forrás provenienciájaként Huglo és Meyer Bambergre nevez meg, a Clm 14965b esetében pedig csak annyit közölnek: német, s ennél többet jelenlegi ismereteink szerint nem is mondhatunk.

Írásom tárgya azonban nem a kéziratok eredetének kérdése, hanem pusztán a Clm 14965a forrás négy tételének bemutatása, amelyek a 7^v–8^v foliókon találhatóak. A 7^v és 8^r oldalakon négy kettős kör látható, amelyek —Freisingi Aribó tanítását követve— az autentikus és plagális moduszok közös (egymást átfedő) hangkészletét illusztrálják. A két oldal alján végigfuttatva jegyezték le a *Pulchrae sunt genae* antifónát. A 8^r fólió jobb oldalán, a modális jelentésű körök mellett a *Vox tonitru* rezponzorium olvasható *Victo senatu cum Caesare* kezdetű versével és a *Gloria Patri*-val együtt. A következő oldalra (8^v) két további rezponzóriomot jegyeztek be: *Tua sunt haec Christe opera*, V. *Gloria virtus et gratia* (*Gloria Patri* nélkül) és *Benedicens ergo Deus Noe ait*, V. *Hoc erit signum* (szintén doxológia nélkül). Az első faksimile a *Pulchrae sunt genae* antifónát mutatja a 7^v és 8^r oldalakon (1. faksimile).



1. faksimile.

A neumák mellett mind a négy tétel lejegyzésében a hangközők jelölésére szolgáló betűket is találunk. Ezek bár hasonlók, nem minden esetben egyeznek meg azokkal, amelyeket Hermannus Contractus vezetett be.

A Tua sunt haec Christe opera rezponzórium, verzusa: *Gloria virtus et gratia*

Éppen ebben a kéziratban található kottázási módjának köszönhetően a *Tua sunt haec Christe opera* rezponzórium a teljes gregorián énekanyag publikációkban leggyakrabban megjelenő rezponzóriumai közé tartozik. A 8^v fólió felső része már 1905-ben megjelent nyomtatásban Peter Wagner *Neumenkunde* című munkájának első kiadásában.⁶ Wagner e notációt mint Hermannus rendszerének változatát tartotta érdekesnek. A tételt G záróhanggal írta át, s megjegyezte, hogy két helyen „a notátor nyilvánvalóan *fisz* hangot jelölt”. Ez azt jelenti, hogy a használt hangsorban a finalis fölött nagyterc van, alatta pedig kis- és nagysekund egyaránt szerepel. G alaphanggal történő átírás esetén mind F-re, mind Fisz-re, F záróhang esetén E-re és Esz-re egyaránt szükség van. A harmadik lehetőség a c-re transzponálás volna; az ez esetben szükségessé váló *b*, illetve *h* természetes alkotóelemei a gregorián hangkészletnek. Az első kottapélda a szóban forgó rezponzórium kezdő- és zárórészletét mutatja a háromféle elrendezés szerint (1. kottapélda).

Tu - a sunt hec Chri - stetriumpha - - - - re.

Tu - a sunt hec Chri - stetriumpha - - - - re.

Tu - a sunt hec Chri - stetriumpha - - - - re.

1. kottapélda.

Az 1909-es Riemann-Festschriftben André Mocquereau és Gabriel Beyssac ugyancsak közölte a kéziratnak ezt az oldalát, a *Tua sunt haec Christe* átírásával és kommentárjával együtt — Wagner említése nélkül.⁷ A rezponzórium főrészét

⁶ Peter WAGNER: *Neumenkunde: Paläographie des liturgischen Gesanges. Einführung in die gregorianischen Melodien*, vol. 2. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1905. 111–113., az idézett illusztráció a 112. lapon.

⁷ André MOCQUEREAU — Gabriel M. BEYSSAC: „De la transcription sur lignes des notations neumatique et alphabétique à propos du Répons *Tua sunt*”, in *Riemann-Festschrift. Gesammelte Stu-*

ugyan először G-ről indítva közlik, ám megjegyzik, hogy a *Gloria virtus et gratia* verzus dallami sajátosságai a 6. tónusú verzusokénak felelnek meg. Ennek alátámasztására összevetik azt az egyik jellegzetes 6. tónusú rezponzórium-verssel, nevezetesen a *Clama in fortitudine* rezponzórium *Super montem excelsum* verzusával. A második kottapélda e két verzus kezdőszakaszát mutatja. (2. kottapélda)

Glo - ri - a vir - tus

Su - per mon - tem ex - cel - sum

2. kottapélda.

Mocquereau és Beyssac végül a teljes tétel (rezponzórium és verzus) átírását is közli, ezúttal *c*-re transzponálva.

A *Neumenkunde* második, 1912-ben megjelent, javított kiadásában Wagner felülbírált a *Tua sunt haec Christe opera* értelmezését illető, korábbi álláspontját.⁸ Ezúttal utalt a verzus 6. tónusára, és a teljes rezponzóriumot *F* finalisra írta át, ebből következően *Esz-t* és *E-t* alkalmazva a szükséges helyeken. *Handbuch der Notationskunde* című munkájában Johannes Wolf átvette Wagner fotokópiáját (köszönetét nyilvánítva ezért), és egy G-ről kezdődő átírást közölt (a szükséges *Fisz* és *F* szerepeltetésével).⁹ Ugyanez az oldal Grégoire Suñol *Introduction à la paléographie grégorienne* című munkájában is megjelenik.¹⁰ Saját bencés hagyományát követve Suñol a *c*-re transzponált változatot részesítette előnyben, s ehhez párhuzamként egy XII–XIII. századi, vonalrendszeres premontrai graduáléból közölt átírást, amely ugyanazt a transzpozíciót alkalmazza. S még ezzel sem ér véget a modern közlések sora. A Clm 14865a kézirat 8^v oldalát Bruno Stäblein és Joseph Smits van Waesberghe is publikálta, Waesberghe ezen felül a 7^v és 8^r oldalakat is. Stäblein közlése 1975-ös *Schriftbild der einstimmigen Musik*-jában jelenik meg, Waesbergheé pedig az 1979-ben megjelent *Divitiae musicae*

dien Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern. Hesse, Leipzig 1909. (repr. Tutzing 1965) 137–153.

⁸ Peter WAGNER: *Neumenkunde: Paläographie des liturgischen Gesanges*. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1912. 230–232. Wagner nem említi Mocquereau és Beyssac tanulmányát.

⁹ Johannes WOLF: *Handbuch der Notationskunde*. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1913., repr. Georg Olms. Hildesheim 1963. 144–145.

¹⁰ Grégoire [Gregorio/Gregori] M. SUÑOL [SUNYOL]: *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*. Desclée, Tournai 1935. 399–400.

artis sorozatban.¹¹ A responzóriumnak tehát hat modern kiadását ismerjük, illetve nyolcat, ha Wagner és Suñol munkáit is ide számítjuk.

A *Tua sunt haec Christe opera* azonban nemcsak a modern gregoriánkutatás figyelmét keltette fel. A már idézett értekezés, az 1200 körül keletkezett *Summa musicae* szintén ezt a responzóriumot hozza föl példának az olyan *F* modulusú énekekre, amelyek „letérnek rendes útjukról”, s amelyeket *c* alaphangra kell lejegyezni:

„*Similiter quandoque et cantus triti, proprium cursum evitans, c sol fa ut pro F fa ut sibi adaptat, ut in hoc responsorio Tua sunt hec Christe.*”¹² — („Hasonlóképp mikor a tritus ének letér rendes útjáról, *F* helyett *c*-re kell áthelyezni, ahogyan a *Tua sunt haec Christe* responzórium esetében.”)

A *Tua sunt haec Christe opera* ritkán jelenik meg az énekes kéziratokban, s teljesen hiányzik a legrégebbi, IX–X. századi forrásokból.¹³ Úgy tűnik, kizárhatjuk, hogy részét képezte volna a Karoling-korban rögzített alapkészletnek. Kérdésesnek tűnik, hogy mennyiben tartozott a régi énekkészlethez. Sőt, hajlunk arra a véleményre, hogy a modern kutatásban nagyobb ismertségre tett szert, mint amit valaha is magáénak tudhatott a középkorban.

A Benedicens ergo Deus Noe ait responzórium, verzusa: *Hoc erit signum*

Közvetlenül a *Tua sunt haec Christe opera* után következik a kéziratban a *Benedicens ergo Deus Noe ait* responzórium és annak *Hoc erit signum* verzusa. Ezt az éneket egyedül Stäblein és Smits van Waesberghe tárgyalta, Stäblein átírásában közölte is annak kezdetét. Helyesen állapította meg, hogy ebben az esetben is egy olyan, a *Tua sunt hec Christe opera*-hoz hasonló 6. tónusú tételről van szó, amelyet az *Esz* használatának elkerülése érdekében *c*-re kell transzponálni. A harmadik kottapélda a teljes tétel átírását mutatja *F* finalisszal. (3. kottapélda)

¹¹ Bruno STÄBLEIN: *Schriftbild der einstimmigen Musik*. Musikgeschichte in Bildern, vol. 3, part 4 Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1975. 96. ábra a 223. oldalon. Joseph Smits van WAESBERGHE (szerk.): *Codex Oxoniensis Bibliothecae Bodleianae, Rawlinson C 270, pars B: XVII tractatuli a quodam studioso peregrino ad annum MC collecti*. *Divitiae musicae artis*, vol. A.Xb. Knuf, Buren 1980. 33–41., 4–6. ábra.

¹² PAGE: *The Summa Musicae*. 177–178. (latinul) és 97. (angolul).

¹³ A CANTUS adatbázisban csak Istanbul 42 (XIV. sz.) és Aachen G20 (XIII. sz.) tartalmazza, ld. <http://publish.uwo.ca/~cantus/>.



Be - ne - di - cens er - go De - us No - e a - it,
 ne - qua - quam ul - tra ma - le - di - cam ter - ram prop - ter ho - mi - nem,
 * ad i - ma - gi - nem quip - pe De - i fac - tus est
 ho - - - - mo.
 ¶ Hoc e - rit sig - num in - ter me et ter - ram:
 ar - cum me - um po - nam in nu - bi - bus ce - li. * Ad i - mag[inem].

3. kottapélda.

A *Benedicens ergo Deus Noe* elterjedtsége is korlátozott, bár gyakrabban bukkan fel a liturgikus könyvekben, mint a *Tua sunt haec Christe opera*.¹⁴ Az angol források általában a *c* finalist részesítik előnyben, Klosterneuburgban *G*-re jegyzik le. Felmerül a kérdés, miért sorolják e rezponzóriumot egyáltalán a 6. modulusba: az itt közölt átírásban *E* hang egyáltalán nem fordul elő, kizárólag *Esz*. Vajon miért nem választották a *G* finalist? Azokban a forrásokban, amelyek a tételt *c*-re transzponálják, *b*-t és *h*-t egyaránt találunk. Stäblein Bayeux-ból való példája is ilyen,¹⁵ s a salisburyi és worcesteri forrásban is megtaláljuk ezeket a hangokat.¹⁶ A második faksimile a Salisburyi antifonále dallamalakját mutatja. (2. faksimile)

¹⁴ A CANTUS adatbázis szerint csak az alábbiakban: Klosterneuburg és Vorau, 2 forrás a salisburyi rítusból, valamint a worcesteri források.

¹⁵ Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 279, ld. Stäblein zenei példáját: *Schriftbild...*, 223.

¹⁶ Ld. Walter Howard FRERE (szerk.): *Antiphonale Sarisburiense*. Gregg Press, Farnborough 1966. 140., *b*-előjegyzéssel és *h*-val az első sor végén. A Worcesteri antifonáléban a „terram” fordulatát szintén *h*-val kell énekelni, *Paléographie musicale*, vol. 12, ed. Dom André Mocquereau Abbaye Saint-Pierre, Solesmes 1922. 78.



2. faksimile.

A *Benedicens ergo Deus Noe ait e* forrásban vonalrendszeres hangjegyzéssel szerepel, de hangközjeleket is tartalmaz, amelyek valójában fölöslegesek. (A hangközjelölés hibákat is tartalmaz, ezek azonban kijavíthatók a vonalrendszeres lejegyzés alapján.) A tétel lejegyzője itt a *c* finalis mellett döntött.

A *Benedicens ergo Deus Noe ait* nyilvánvalóan viszonylag késői alkotás. Az első rész dallama nem sok közösséget mutat a hagyományos dallamkincs kifejezőmódjával, s ez összhangban van a tételnek a forrásokban való késői megjelenésével. Ugyanakkor a verzus kezdete erősen emlékeztet a 6. modus verzusformulájára. A negyedik kottapéldában a verzus iníciuma együtt látható az előző két példa megfelelő részleteivel (4. kottapélda).

Az egyezés azonban csak a verzus kezdetére terjed ki, a folytatás a tétel első részéhez hasonlóan folyamatos mozgással halad előre a *C*, *F* és *c* hangok között, és megtaláljuk benne a finalist alulról megközelítő, ugyancsak nem konvencionális *Esz-F-F* zárlatot. Ezenkívül érdemes felhívni a figyelmet a hagyományos stílustól ugyancsak idegen hangismétlésekre a „nequam”, „Dei” és „homo” szavaknál.

Smits van Waesberghe a tétel egy másik kéziratból közli. Magát a változatot nem kommentálja, pusztán az ugyanazon az oldalon található didaktikus szöveghez fűz magyarázatot. E szöveg nem más, mint Hermannus Contractus verses szövegének prózaváltozata a hangközjelekről. Kezdeté: „E notat equales ptingos” Hermannus változatában így hangzik: „E voces unisonas aequat”. Smits van Waesberghe forrása a müncheni Universitätsbibliothek 8° Cod. ms. 375 (Cim 13) jelzetű kézirata, a szóban forgó részletek ennek 41. fólióján találhatóak. Az 1200 körül lejegyzett kézirat zeneelméleti szövegek gazdag tára. Dél-Németországban készült, s a későbbiekben Heinrich Glareanus birtokába került.¹⁷

¹⁷ HUGLO — MEYER: *Manuscripts from the Carolingian Era*, vol. 3. 176–179., vol. 6. 355.

Glo - ri - a vir - tus

Su - per mon - tem ex - cel - sum

Hoc e - rit sig - num

4. kottapélda.

A *Vox tonitruui tui* rezponzórium, verzusa: *Victo senatu cum Caesare, Gloria Patri*

A *Vox tonitruui tui* rezponzóriumot, amely a müncheni kézirat 8^r oldalán található, az irodalom eddig nem elemezte; átirását az 5. kottapéldában látjuk. (5. kottapélda) Ez a harmadik esete az olyan dallamoknak, amelyekben a finalis alatt egész- és félhang is szerepel. Ehelyütt mint 6. modulus rezponzóriumot közöljük, *F* finalisszal, ami összhangban van a legtöbb középkori forrás tónusválasztásával. De mi indokolja ezt a választást? A dallamban szinte semmi nem emlékeztet a régi *F* modulus rezponzóriumokra. Az indítás felettébb sajátos, az „evangelista” és „predicans” szavaknál található szextugrások egészen újszerűek. A főrészhöz hasonlóan a *Victo senatu* verzus és a *Gloria Patri* doxológia is nyilvánvalóan új stílusúak, a régi verzustónusból semmit nem őriztek meg.

A *Vox tonitruui tui* rezponzórium az előző kettőnél jóval elterjedtebb, bár elterjedtsége főként Európa keleti felére korlátozódik.¹⁸ A dallamot leginkább *c*-re transzponálva jegyezték le, *F*-re jóval ritkábban kottázták, *G*-re helyezve pedig egyedül a worcesteri forrásban találjuk meg.

Ami a hangkészlet változékony pontját illeti, az *F* finalist alkalmazó források nem használnak *Esz*-t, a *G* alaphangra írt worcesteri változatban pedig nem találunk *Fisz*-t. A *c*-re transzponált variánsok nem egyöntetűek: némelyikük csak *h*-t alkalmaz, *b*-t nem, más részükben azonban mindkettő jelen van.

¹⁸ René-Jean Hesbert 12 régi forrása közül csak a XII. sz. végéről származó Bambergi antifonále tartalmazza, *Corpus Antiphonalium Officii*, 6 vols (Herder, Roma 1963–1979). A latin szöveg asszonáncái ugyancsak a tétel viszonylag késői keletkezésére utalnak. A CANTUS adatbázisban a *Vox tonitruui tui* számos forrásban megtalálható a mai Hollandia, Németország, Ausztria, Svájc, Magyarország és Szlovénia területéről, ezeken kívül azonban csak a Worcesteri antifonáléban.



Vox tonitru-i tu-i, De-us, in ro-ta,
 Io-han-nes est e-van-geli-sta, mun-di per am-bi-tum pre-di-cans
 lu-men ce-li-cum: * qui tri-um-phans Ro-mam la-vit in vi-no
 sto-lam su-am, et in san-gui-ne o-li-ve
 pal-li-um su-um.
 Vic-to se-na-tu cum Ce-sa-re, vir-gi-ne-o cor-po-re
 tri-pu-di-at in ig-ne. * Qui.
 Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o: et Spi-ri-tu-i San-cto. * Triumphans.

5. kottapélda.

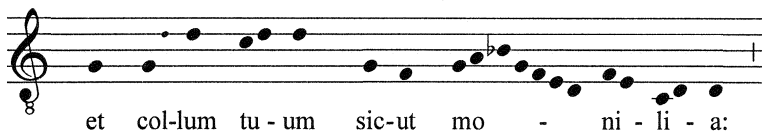
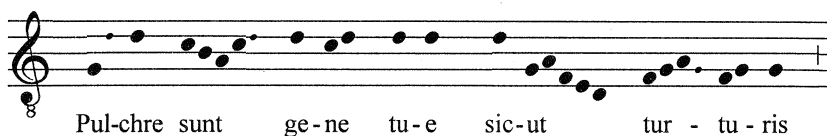
A *Vox tonitru-i* tehát az énekeknek abba a csoportjába tartozik, amelyeket a *Summa musicae* szerzője ekként határozott meg: „tritus ének, amely letér a rendes útról” („cantus triti, proprium cursum evitans”), ezért *F* helyett *c*-re történő lejegyzést igényelnek. Bár nem régi énekről van szó, feltehetően nem keletkezett később a XI. századnál. Tudatosan aknázza ki a finalis alatti egészhang és félhang közötti feszültséget, s ez kivételesnek tekinthető a korszakban, amely egyre nagyobb hangsúlyt fektetett a modális egyértelműsége.¹⁹

¹⁹ Hozzátehetjük, hogy a 6. modusnak nincsenek jól megkülönböztethető dallami sajátosságai. Ezt mutatja Frere leírása, s további újabb elemzések is megerősítik: ld. FRERE (szerk.): *Antiphonale Sarisburiense* 39–42; Hans-Jørgen HOLMAN: *The Responsoria prolixa of the Codex Worcester F 160*

A *Pulchrae sunt genae tuae* antifóna

Az első két bemutatott rezponzóriumhoz hasonlóan a *Pulchrae sunt genae tuae* antifóna is ritkán fordul elő a középkori forrásokban. Nem találjuk Hesbert CAO-jában (*Corpus Antiphonalium Officii*) és a CANTUS adatbázis is csak öt forrásáról tud,²⁰ amelyek közül egynek dallama sem egyezik meg a Clm 14965a jelzetű forrásával.

A Clm 14965a dallamalakja a finalis alatt csak nagyszekundot tartalmaz, afő-lött azonban mind a kis-, mind a nagyterc előfordul. Amennyiben a tételt *F* záróhangra helyeznénk, átírásához nemcsak *Esz*-re volna szükség, hanem egyúttal *Asz*-ra is, *c*-re transzponálás esetén a szükséges hangok értelemszerűen *b*-re és *esz*-re módosulnának. Valójában a tétel a gyakorlatban kizárólag *G* finalisszal fordul elő, ahogyan a hatodik kottapéldában látható (6. kottapélda).



6. kottapélda.

(disszertáció, Indiana University 1961); Katherine Eve HELSEN: *The Great Responsories of the Divine Office. Aspects of Structure and Transmission* (disszertáció, Universität Regensburg 2008). Az összehasonlító elemzések alapján a *Vox tonitruí* nem sok hasonlóságot mutat más énekelt műfajokkal.

²⁰ Klosterneuburg 589, 1012 és 1018, a Worcesteri antifonále és a firenzei érsekség egy jelzet nélküli antifonáléja, mindegyik a XII–XIII. századból való. A firenzei kéziratot nem volt alkalom megtekinteni, a CANTUS index pedig ez esetben nem utal a modusra. A klosterneuburgi és a worcesteri forrásokban az antifóna 2. modusú, azaz különbözik a Clm 14965a jelzetű forrás változatától.

A *Pulchrae sunt genae tuae* antifóna szintén egyike az újabb alkotásoknak, keletkezése valószínűleg a XI. századra tehető. Bár hangterjedelme és záróhangja alapján 8. tónusúnak kellene tekintenünk, nem sokban emlékeztet a hagyományos 8. tónusú antifónákra, ahogyan valójában akármelyik más tónusú tételekre sem. A *G-d* nyitómotívum általában 7. modulusú dallamra utal. Ezzel szemben az antifóna háromszor hajlik alá egy teljes oktávot a felső *d*-ről, s a második menetet egy valószínű oktávugrás követi fölfelé. Az új stílusú zárlatot látjuk a „turturis”, „monilia”, „tibi”, „argento” szavaknál, továbbá a „gene tue” és „colum tuum” szövegrészeknél. Ez a stílus későbbi fejleményeket vetít előre: ugyanezt a nyelvezetet találjuk az új *Benedicamus*-dallamokban és a XII. századi *conductus*okban éppúgy, mint a késő középkori Mária-antifónákban, amelyek a tárgyalt tételhez hasonlóan gyakran veszik szövegüket az Énekek énekéből.

Mind a négy példában olyan dallamokat láttunk tehát, amelyek az ezredfordulót követően keletkezettek, s alternatív hangokat tartalmaznak, jóllehet abban az időben megnövekedett az igény olyan dallamok iránt, amelyek szigorúan a modális rendszer keretei között maradnak. Figyelemre méltó, hogy a négy közül három 6. modulusú. Ha áttekintjük a CANTUS projekt forrásindexeit, azt látjuk, hogy feltűnően nagy a transzponált 6. tónusú tételek száma. Ehelyütt nincs mód e jelenség áttekintésére, de jogosan merül fel a kérdés: milyen arányban fordulnak elő a transzponált énekek között olyanok, amelyek a hangkészlet alternatív hangjait egyaránt tartalmazzák.²¹

A vonalrendszeres notáció bevezetését követően elkerülhetetlenül feszültség keletkezett a modális rendszer által megkívánt *F* finalis és az *Eszt*, illetve *E-t* egyaránt igénylő dallamok tonális színezete között. A hangközjelek alkalmazása nem hagy kétséget a lejegyzett hangok értelmezését illetően. Míg azonban a hangközjelekre épülő notáció a bizánci hagyományban jellemzőnek mondható, Nyugaton két elszigetelt formáját ismerjük: egyikük *Hermannus Contractus* rendszere, a másik ennek változata, amely a Clm 14965a jelzetű kéziratban jelenik meg.²²

Ford. Kiss Gábor

²¹ Vö. DOBSZAY—SZENDREI: *Antiphonen*. vol. 1, 86*.

²² Talán nem fölösleges az olvasót emlékeztetni arra, hogy a legkorábbi hangközjeleket tartalmazó notáció a regensburgi Szt. Emmeram-kolostor számára 1040 körül készült Clm 14322 jelzetű kéziratban bukkan föl, mégpedig a *Laudes regiae* tételében. Bár Mocquereau és Beyssac már említett tanulmánya tud róla, a téma későbbi kutatói mintha elfeledkeztek volna róla. Ez a forrás, ha csak egy kis időre, ismét visszavisz bennünket a regensburgi kolostorba, ahol a tanulmány középpontjában álló Clm 14965a jelzetű kézirat fennmaradt.