

Készlet vagy lehetőség?

A facultas mint dallamalkotó technika az órómai énekben

Aligha hiszem, hogy amit most leírok, az órómai ének avatott szakértői számára az újdonság erejével hatna. Az újdonság nem is a vizsgált anyag tárgya, sokkal inkább a vizsgálat szemléletmódja, ami – tanári múltamból és jelenemből adódóan – pedagógiai indíttatással igyekszik elrugaszkodni a kódexek pillanatkép szülte rideg realitásától, és egyfelől továbbra is szigorúan a leírt forrásokból kiindulva, másfelől a

szájhagyományos korszak egy-egy lehetséges módszerét felidézve próbálja a források adta pillanatképeket élő, lüktető valósággá alakítani, korabeli traktátusok hiányában is felépíteni egy rendszert, amely talán létezett valaha a McKinnon-i értelemben vett lektor-ének virágkorában, vagy talán valóban csak annak a képzelete szülte, aki a XX. század második felének Magyarországon gyermekfejjel, egy ilyen szájhagyományos kultúrába ágyazva ismerhette meg egyháza liturgikus zenéjét.

A solesmes-i Szent Péter-apátság bencés szerzeteseit az órómai ének tárgy-körébe egyáltalán nem vágó kutatási célok vezérelték 1900 körül, amikor néhány olyan kódexre bukkantak, amelyekben a gregorián anyagok szövegeit gyakorlatilag az ott megszokott liturgikus pozíciókban, de a gregorián változatoktól jelentős mértékben eltérő dallamok kíséretében látrák viszont.¹ Hogy a kezükbe került anyag kutatását még évtizedekig nem kezdték meg, annak minden bizonnyal az volt az oka, hogy éppoly kedvezőtlenül vélekedtek róla, mint a gregorián nagy XX. századi tudósai közül többen is: René-Jean Hesbert bencés egyházzene-kutató szeszélyes monotóniával,² Peter Wagner pedig

Kelemen Áron OSB (Győr) bencés szerzetes, római katolikus pap, a Szent Mór Bencés Perjelség tagja, a győri Szent Ignác bencés templom karnagya, Collegium Musicum Jaurinense fiúkórusának alapító művészeti vezetője, a bencés gimnázium hittanára, a LFZE Egyházzene Tanszékének oktatója

1 STÄBLEIN és LANDWEHR-MELNICKI, *Die Gesänge des altrömischen Graduale*, **.

2 HESBERT, *Le codex 10673 de la Bibliothèque Vaticane fonds latin*, 259.

szabálytalan, tervtelen túllengéssel jellemezte az újonnan fellelt énekstílust.³ Mellőzve a hosszas történeti bevezetést, az időbeli elsőbbség mellett és ellen szóló érveket, az „egy ének” (McKinnon), avagy a „két ének” (Stephen van Dijk és Bruno Stäblein) elméleteinek rejtelseit, érvek sorakoztatását az *usus Romanus* és a gregorián liturgikus ének egysége, avagy különbözősége mellett vagy ellen, magam mögött hagyva a komponált és mértéktartó dallamformálás dicséretét, engem – talán éppen az imént említett neveltetésemnél fogva – éppen ez a „szeszélyes monotónia”, ez a „szabálytalan, tervtelen túllengés” kezdett szerfölött érdekelni. Hogy miért?

Képzeljünk csak el egy katedrálist, amelyet a felépülését követően mihamarabb használatba akarunk venni, vagyis hamarjában kívánjuk strukturálni az újonnan előállt teret. Mivel viszonylag rövid idő áll a rendelkezésünkre, a falakat pedig festetlenül nem hagyhatjuk, a vágyott nagyszabású, megkomponált ikonográfia későbbi helyét előbb ornamentális festéssel tagoljuk, megragadva ezzel a rendelkezésünkre álló teljes, hatalmas felületeket, majd – amikor később lehetőség nyílik egy-egy ünnep vagy szent képét immáron kellően átgondolva, a maga egyediségében, megfelelő szakemberek kezei által megalkotni –, az idő haladtával képről képre haladva veszik át az ornamentika uralmát a kompozíciók, végül pedig arra leszünk figyelmesek, hogy a mives sorminták már csak egy-egy kevésbé feltűnő helyen maradtak még meg, vagy éppen ott bukkantak föl újra, ahol a kevésbé sikerült képekről már peregni kezdett a festék.

E példabeli katedrális metaforikus képét azért tartom helytállónak a liturgikus énekekre vetíteni, mert úgy vélem, hogy a ránk maradt órómai forrásokban lejegyzett dallamok már erősen tükrözik a gregorián ének hatását, és a „szeszélyes monotónia”, a „szabálytalan, tervtelen túllengés” énektechnikája, mint valaha volt mives ornamentika, az egyházi év legkevésbé jelentékeny helyein, vagy éppen egy-egy ünnep offertórium-verzusának rejtékében maradhatott érintetlenül.

Az „ornamentikáról”

Tény, hogy az órómai énekanyag szinte minden múlt századi kutatója említést tesz egyfajta oszcilláló, ismétlésekben gazdag énekgyakorlatról, ugyanakkor ezen énektechnika teljességre törekvő zenei feltárásával és értelmezésével a vizsgált irodalomban nem, vagy csak érintőlegesen találkoztam. A kutatástörténetben elsőként Bruno Stäblein, a *Die Gesänge der altrömischen Graduale*

3 WAGNER, *Le codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, 397.

[illegible]

című könyvének VIII., a fényesheti vesperásokat bemutató fejezetében láttam igazi formulaelemzést – a fényesheti, részben görög szövegű Alleluják tipizálása kapcsán.⁴ Rebecca Maloy az *Inside the Offertory* című könyvében két alfejezetet is szentel a formularizmus jelenségének,⁵ ahol részletesen bemutatja a dallam és a szöveg között fennálló szintaktikai összefüggéseket. Vizsgálatait azonban – kitűzött témájánál maradva – nem terjesztette ki az offertóriumon kívüli műfajokra.

Maloy egyébként – bevallottan – Joseph Dyer jól bevált terminológiáját veszi alapul, amely mindössze két formulakészlettel számol, és amelyet „A” és „B” jelzésekkel különböztet meg. Eszerint a kötött dallammodellekkel dolgozó típusokkal ellentétben⁶ a motívumkészletekből építkező liturgikus ének nagyobb szabadságot enged a szolistanak vagy a karvezetőnek a dallamalkotás során, akinek elsősorban a szintaktikai szabályokra kell ügyelnie, azaz: egy-egy gyakorlott, a motívumkészleteket jól ismerő énekes akár arra is képes lehetett, hogy a motívumkészletet a szövegre rögtönözze.

James McKinnon *The Advent Project* című munkájában is megjelenik az órómai mint „oszcilláló” stílus: egyrészt „trillaszerű oszcillációról”⁷ ír, másrészt pedig arról, hogy a gregorián változatosabb dallami elemeit „az a fajta oszcilláló figuráció helyettesíti nagyjában-egészében, amely oly sok [ó]római ének egyediségét csökkenti”.⁸ McKinnon, miközben a gregorián időbeli elsőségét négy fő érveléssel igyekszik bizonyítani, harmadik, úgymond „stílusérv”-ként éppen arra hivatkozik, hogy bár a gregorián elemeket tartalmazó énekek jelen vannak az órómai repertoárban, ez fordítva nem igaz: az „oszcilláló római stílust”⁹ sehol sem találni a gregorián változatokban – márpedig, ha ez a stílus a római zene frank átvételekor jellemző lett volna a repertoárra, minden bizonnyal lennének nyomai a gregorián anyagban is.¹⁰

Véleményem szerint ha a „szeszélyes monotónia” és a „szabálytalan, tervtelen túllengés”, avagy az „oszcilláció” valódi természetét meg kívánjuk ismerni, olyan tételeket kell keresnünk az órómai repertoár XI–XII. századból való

4 STÄBLEIN és LANDWEHR-MELNICKI, *Die Gesänge des altrömischen Graduale*, 130*. „Die Altrömische Vesper der Osterwoche”.

5 MALOY, *Inside the Offertory*, 90–100.

6 Ilyen műfajok például a graduále vagy az Alleluja, illetve bizonyos introitus-dallamok

7 MCKINNON, *The Advent Project*, 230., „trill-like oscillation”.

8 I. m., 331., „replaced by and large by that sort of oscillating figuration that reduces the individuality of so many Roman chants”.

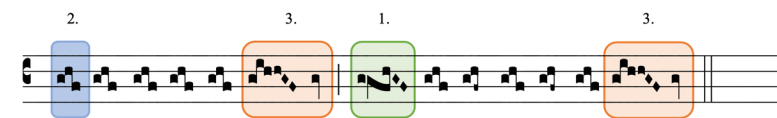
9 I. m., 392. „the Roman oscillating style”.

10 I. h.

írott örökségében, amelyek a maguk teljességében ezen technika mentén íródtak. De legyünk egy kissé megengedőek: e keresésben önálló tételként fogadhatunk el akár egy Alleluja- vagy offertórium-verzust éppúgy, mint egy-egy kommúnió- vagy introitus-antifónát. Talán ennek segítségével sikerül azon órómai tételek megértéséhez is közelebb kerülni, amelyek akár csak nyolc-tíz szótag erejéig oszcillálnak, és iníciumaikban vagy éppen terminációikban inkább a gregorián énekkel mutatnak dallami rokonságot. Magam nem tartom kizártnak, hogy e vállalkozás a példabeli katedrális eredeti, ornamentális festését, vagyis az V–VII. század lektor-énekének improvizációs dallamformáit, de legalábbis azok természetét tárják föl előttünk. A továbbiakban az egy-egy, egymástól szétszalazott motívumkészletet „facultas”-nak nevezem, és az így feltárt négy „facultas”-t a következő négy pontban, a jelen tanulmány adta kereteket szét nem feszítve, a legnagyobb igyekezettel bemutatom. A facultas-okat nem betűrendjük, hanem komplexitásuk sorrendjében tárgyalom. És ide kívánczik még egy fontos kitétel: hogy egy-egy formulakészletet facultas-nak tekinthessünk, annak feltétele, hogy önállóan is képes legyen egy-egy tételt megszólaltatni, és legalább tucatnyi példát lehessen belőle a forrásainkból fölvonultatni. Az elemzés során ismertetem egy-egy facultas úgynevezett „haladó formuláját”, amelyen az adott facultas az iníciium-, termináció- és egyéb formulái között mintegy deklamálja a szöveget. Ezen túl bemutatom a tételeket indító iníciium-formulát vagy -formulákat, a tétel belsejében álló kólonok dallamait, az esetleges mediációs vagy másodiníciium-formulákat, végül a terminációs formulát, amennyiben vannak ilyenek. Az elemzés során a Guido-szolfézs terminológiáját használom.

AZ „E-FACULTAS”

Dyer nevezéktanában az E-facultas „mi-fa-re” haladási formulája (2.) mint különös ismertetőjegy adja az „A”-dallammodell. A misében önállóan csupán az offertórium műfajában fordul elő, ott is inkább a verzusokban. Legegyszerűbb megjelenési formájában mindössze három formulával dolgozik:



¶2. Ti- bi so- li pec- cá- vi : et ma- lum co- ram te fe- ci.

A tétel belső kólonjai¹¹ az 1. számú iníciüm-formulával nyitnak, amely azonban a tételt nyitó kólon esetében általában elmarad, így az első egység, és ezzel maga a tétel is egyszerűen a 2. számú haladási formulával kezdődik. A 3., kólonkadencia-formula első szótaga fölött álló neuma gyakran akkor is az utolsó előtti szótagra kerül, amikor a szóhangsúly antepenultima pozícióban van. Ebben az egyszerű alakjában az E-facultas minden egyes szakasza zeneileg csaknem egyformán viselkedik, nincsen nagy iníciüm vagy nagy kadencia az egyes tételek elején vagy végén, kivéve ha a gregorián dallamhoz való alkalmazkodás a ránk maradt, ezredforduló utáni lejegyzésekben ezt indokoltta nem teszi – ez utóbbi jelenség részletezése azonban most meghaladná e rövid tanulmány kereteit.¹² Sokkal inkább facultas-ízű, és így jelen érdeklődésünkre is számot tartó jelenség a Lateráni graduále fényesheti vesperásainak schola-zsoltározása, ahol az egyébként E-facultason zsoltározó lektorok a G-facultas terminációját veszik kölcsön, hogy éneküket a hasonlóképp ‘G’ tonalitású Alleluja-antifónára köthessék.

Az E-facultas – természeténél fogva – laza kapcsolatban áll a szemantikai törvényszerűségekkel, azaz a formulák – a szóhangsúlyoktól függetlenül – az egyes kólonok szövegeire akár mechanikusan is alkalmazhatók. Antepenultima zárószó esetén időnként az is előfordul, hogy a 3. számú kólon-kadencia a szóhangsúlyon előkészítő hangot kap. Hasonló előkészítő hangot látunk a 2. *kottapélda* második szakaszának iníciümában, ahol a csupán a harmadik szótagon megjelenő grammatikai hangsúly előkészítésére ad megoldást. Ez utóbbi azonban inkább olyan kivétel, amely csak erősíti a szabályt.

Az E-facultas formulákban gazdagabb változatát a 2. és 3. kottapélda szemlélteti. A 4., a kadenciát előkészítő formula alakja aszerint változik, hogy a 3., vagyis az előbbiekből már ismert kólon-kadenciát, vagy az 5., vagyis a termináció-formulát előzi-e meg. Az E-facultas gazdagabb változatában megjelenő 4. és 5. formulát is nyugodtan tekinthetjük az E-facultas szerves alkotóelemeinek. Természetesen tisztában vagyok azzal, hogy ezen formulák jelenlegi, kissé esetleges számozása ebben a formájában nem feltétlenül kecsegtet a bevezetőben

¹¹ „Belső kólon” alatt értem azokat az egységeket, amelyek az egyes tételeket nyitó- és záró kólonok között állnak.

¹² Két esetet mégis – az érthetőség kedvéért – legyen szabad megemlítenem: 1. a „gregorián dallamhoz alkalmazkodás” alatt értem azt a jelenséget, amikor a forrás-béli lejegyzés szerint a tétel iníciüme és kadenciája a párhuzamos gregorián tétellel szoros dallami rokonságot mutat, de a kettő között a komponált gregorián dallammal ellentétben valamely facultast használja a szöveg megszólaltatására – 2. egy-egy verzus végén a kadencia-formula azért térhet el a facultas természetes kereteitől, hogy a repetendát vagy antifónát zeneileg előkészítse.

említett pedagógiai haszonnal. Remélem, azonban, hogy segítségükkel mégis sikerül megmutatni az E-facultas belső mechanizmusait, ahol egyfelől fontos a szabályok leírása, másfelől a szabályszerűségek túlzott keresése vagy betartásuk túlzó igénye egy ponton túl már inkább megfojtja a facultas-ok gondolkodás-módjának megértését. Ezek a szabályok pedig:

1. a szöveget kólonokra bontjuk;
2. a kólonok belső szótagjainak formulája a „mi-fa-re” (2.);
3. az első kólon in directum kezdődik, vagyis iníciüm nélkül;
4. a kólonok elején az iníciüm- (1.), a végén a kadencia-formula áll (3.);
5. a kadencia-formula alkalmazkodhat az esetlegesen antepenultima végszóhoz;
6. a kólon-kadenciát és a vég-kadenciát szabadon megelőzheti egy kadencia-előkészítő formula, (4.) de az E-facultas e nélkül is teljes értékű.

3. antepen. 1. 3.

¶ 1. Mi- se- ri- cór- di- as tu- as, Dómi- ne, in æ- tér- num can- tá- bo :

1. 3. 4.a 3.

in ge- ne- ra- ti- ó- ne et pro- gé-ni- e

1. 3. 1. 4.b 5.

pro- nun-ti- á- bo ve- ri- tá- tem tu- am in o- re me- o :

2. kottapéláda

A fenti, rugalmas szabályalkalmazást alátámasztandó, a 3. kottapéládban a haladási formulának egy olyan, viszonylag ritkán előforduló variálódását látjuk, amikor az egyes 'mi-fa-re' motívumok közé egy-egy, általában virgával jelzett 'fa' hang kerül:

3. 1. 3.

Dó- mi- ne, De- us me- us mi-ra- bí- li- a tu- a :

1. 3.

et co- gi- ta- ti- ó- ni- bus tu- is

1. 4.b 5.

non est, qui sí- mi- lis ti- bi :

3. kottapélda

Az E-facultas dallama az offertórium műfaján belül is különösen az egyházi év nagy ünnepein, azaz karácsonykor, húsvétkor, húsvét nyolcadában és pünkösdkor van jelen, de megtaláljuk az Invocabit-misében, a nagyböjti köznapok saját (vagyis nem a pünkösd utáni vasárnapokkal közös) miséiben, a szanktorále húsvéti időre adott tételei között. A pünkösd utáni időszak alapreper-toárjában azonban csak elvétve, és önállóan, tételkorpuszként szinte soha nem fordul elő. Hangsúlyos elem ugyanakkor a Lateráni graduále fényesheti vesperásában, ahol – amint már említettem – a schola zsoltárdallamát adja.

A „G-FACULTAS”

A G-facultas formuláit Maloy – Dyer nyomán – a „D-formulák” között tárgyalja.¹³ A G-facultas valódi léte az azonban nem annyira az offertóriumok, mint inkább az Alleluják között keresendő, ott is kiemelten a Lateráni graduále már említett fényesheti vesperásaiban, ahol a szólózsoltározás legfontosabb dallama úgy a latin, mint a latin betűkkel jegyzett görög nyelvű szövegekben. Maloy – Dyertől kölcsönzött – nevezéktanával némi vitába bocsátkozva itt azért lett önálló motívumkészlet és azért kapta inkább a G-facultas elnevezést, mert egyfelől kétségkívül önálló zenei struktúra, amely képes önállóan liturgikus tételeket megszólaltatni, másfelől mert amikor önálló szerepben fordul elő, minden esetben G karakterű antifónához kapcsolódva ’G’-végkadencián zár. Ide kívánczik még annak a megjegyzése, hogy az órómai facultas alapú repertoárban a későbbi *oktoékhosz* szerinti D- (jelen esetben 2. tónus) és G- (jelen esetben 8. tónus) tonalitás között jelentékeny az átjárhatóság, de erről a jelenségről inkább a D-facultas tárgyalásánál szólnék bővebben.

¹³ MALOY, *Inside the Offertory*, 97.

1./D antepenultima

Omnes gen- tes pláu- di-te má- ni- bus :

1./D penultima 2.

ju-bi- lá- te De- o in vo- ce exsul- ta- tí- ó- nis.

1./D antepenultima

Quó-ni- am De- us summus terrí- bi- lis :

1./D penultima 2.

et rex ma- gnus su-per o- mnes De- os.

4. kottapélda

A „D” félvers-kadencia

A 4. kottapélda egy kettős Alleluja-verzust mutat be fényeshét szombatjáról, amely a G-facultas 're', avagy D félvers-kadenciás változata, és amely jellemzően a fényesheti görög nyelvű Alleluják szövegeivel, valamint ugyaninnen, a szóló-schola szereposztásos Alleluják szóló szakaszainak zsoltárdallamaként maradt fenn. A G-facultas igazi tagolása, az E-facultassal ellentétben, nem az egymással egyenrangú kólonokban, hanem a zsoltárszövegek természetes tagolópontjain, az úgynevezett félversek mentén érhető tetten.

A G-facultas „haladási formuláját” már csak azért sem jelöltem külön, mert valójában egyenes recitáció, amely egy-egy 'fa-sol-fa' torculusszal emeli ki a grammatikai hangsúlyokat. A szövégeken vagy a kisebb szókapcsolatok határán az egyenes recitációt jegyző *tractulus*ok duplázódnak, nyilvánvalóan lassítva ezzel a szövegkimondást. Amennyiben az első szövegszakasz hangsúlyos szótagon kezdődik, a tétel iníciium nélkül, *in directum* is indulhat, ahogyan azt a 4. kottapélda kezdetén is látjuk. Az 'ut' és 're' hangokkal induló szakaszok szinte minden előfordulási lehetőségét megfigyelhetjük a példában: a két hangsúlytalan szótaggal induló „iubiláte” esetében az 'ut' és 're' hang külön szótagra kerül, a retorikailag (nem grammatikailag) hangsúlyos „rex” szót megelőző „et” kötőszó fölött egy hangsúlyos *pes*ben egyesül a két hang,

amíg a szintén retorikailag hangsúlytalannak énekelt „Quóniam” akár három szótagon át is hordozhatja az egyszerű iníciüm hangjait, amit így, szoros értelemben aligha tekinthetünk formulának.

A G-facultas 'D' félvers-kadenciás változatában két valódi kadenciaformát látunk. Maga a félvers-kadencia – mondhatjuk – a G-facultas „belső kadenciája”, amely a tételek belső szövegszakaszait határolja, és amelyet a 4. kottapéldában 1. számmal jeleztem. Ez a kadencia mind *penultima*, mind *antepenultima* változatában meglehetősen nagy stabilitást mutat. A tételt záró, 2. számmal jelölt záró kadencia állandó alakja a G-facultasnak, és csak igen csekély mértékben variálódik.

Az „E” félvers-kadencia

A tisztán latin nyelvű Alleluja-verzusokban inkább az „E” félvers-kadencia a gyakoribb. A két formulaváltozat közötti eltérés nem számottevő, az 5. kottapélda igazi sajátossága inkább az, hogy a második félversben a záró kadencia előzményeként nem alkalmazza a félvers-kadenciát, mint a 4. kottapélda esetében, ráadásul a záró kadencia antepenultima alakját is megismerhetjük.

1./E penultima



☩ Can-tá- te Dó- mi-no cán- ti-cum no- vum :

2. antepenultima



qui- a mi-ra-bí- li- a fe- cit Dó- mi-nus.

5. kottapélda

Mivel a zárókadenciának nincsen félvers-kadencia előzménye, így az utolsó grammatikai hangsúly előtti 'fa' és 're' előkészítő hangok is elmaradnak. Nem így a 6. kottapélda esetében, ahol egy liquescens 're'-ről támasztva indítja tételünk a 2. kadenciaformulát:

OF VIII

1./D penultima

A SCENDIT * De- us in ju-bi-la-ti ó- ne : *

2.

et Dó- mi- nus in vo- ce tu- bæ.

6. kottapéllda

A formulák lejegyzésében tapasztalható apró változatosság itt sem feltételez és nem is kíván kőbe vésott szabályokat. Megszilárdult forma, a formulák rögzített alakja helyett igazi facultas-ként, azaz készletként, rögtönözhető motívumkészletként működik, ahol lényegüket el nem veszítve, de maguk a formulák is variálódhatnak. A nyelvtani szabályok és azok dallami következményei sem azért jutnak érvényre, mert valamiféle kemény következetességgel alkalmazott szabálykövetést feltételezhetünk az énekesektől, hanem egyszerűen a természetes nyelvhasználat következményei.

1./D antepenultima

¶ 1. Quam magni- fi- cá- ta sunt ó- pe-ra tu- a, Dó- mi- ne :

1./E antepenultima

ni- mis pro- fundæ fa- ctæ sunt co-gi- ta- ti- ó- nes tu- æ.

7. kottapéllda

Végül a 7. kottapéllda a D-facultason éneklő *Bonum est*-offertórium első verzuza, amely ragyogó példája a korpuszhoz kötés rugalmasságának. Az egyébként teljesen szabályos *G-facultason* éneklő *verzus* az eddig bemutatott 2. kadencia helyett olyan formulával fejezi be szövegét, amely egyfelől zeneileg nyitott, másfelől pedig úgy készíti elő a *Bonum est*-offertórium *repetendáját*, hogy az minél inkább emlékeztessen a *repetenda* korpuszbeli zenei előzményeire.

Az „F-FACULTAS”

Az imént bemutatott E- és a G-facultas műfajbeli kötöttségeit az F- és a D-facultas műfajbeli univerzalitása ellensúlyozza. Az F-facultas egy-egy verzuson túl már egész, több verzust felölelő offertóriumokat is képes önállóan megszólaltatni, ráadásul nem is csekély számban. Ezenfelül kompetenciája túl is mutat az offertórium műfaján, és számos introitus és processziós antifóna zenei eszköztárát adja, nem szólva olyan becses kommunió-antifónákról, mint a *Gustáte et vidéte* vagy a *Lux aetérna*. Maloy *Inside the Offertory* című munkájának 3. fejezetében részletes elemző táblázatot közöl a szöveg és a dallam kapcsolatáról, és az F-facultas haladási formuláját „Formula B”-nek nevezi.¹⁴

Az egyszerű forma

Elsőként az F-facultas azon alapvető változatát szeretném megmutatni, amelyben az egyes kólonok egyenrangúak, vagyis a dallam a zsolttározás természetes tagolópontjait (flexa, mediáció) nem emeli ki.

OF VI

1. 2. 3. 4.

cad. sol/1 cad. sol/1. præacc./fa cad. fa acc.

D OMINE De- us * in simpli- ci-tá- te cordis me- i læ- tus

cad. sol/1 præacc./fa acc. cad. fa acc. cad. sol/1 præacc./la

5. 6. 7.

ób- tu- li u-ni- vér- sa : et pó- pu-lus tu- us, qui re- pér-

cad. sol/2 cad. sol/1 præacc./la cad. fa cad. sol/1

8.a. 8.b. 9.

tus est, vi- di cum ingén-ti gáu-di o : * De- us Is- ra- el,

præacc./fa acc. fin.

10.

custó- di hanc vo- lun- tá- tem.

8. kottapélda

¹⁴ MALOY, *Inside the Offertory*, 94.

Amíg Maloy a „Formula B” legfőbb ismertetőjegyének a 8. kottapélda 10. szakaszában azonosítható ’fa-sol’ pesek sorjázását tartja, addig mi megállapíthatjuk, hogy a legtöbb, általunk Formula B helyett már inkább F-facultasnak nevezett tételben ez az elem jószerivel hiányzik, tehát az azonosításhoz más eszközöket kell keresnünk. A 8. kottapélda alapján így a következő megállapításokat tehetjük:

1. Az idézett *Dómine Deus in simplicitate*-offertórium korpuszának szövege 57 szótagból áll. Ezt a dallam 10+1 szakaszra osztja, vagyis az egyes szakaszokat átlagosan 5–6 szótag alkotja.

2. Az egyes szakaszok, avagy kólonok vagy ’sol’, vagy ’fa’ kadenciával végződnek, ezek rendjében szabályszerűség teljes következetességgel nem állapítható meg, mindössze annyi, hogy a latin nyelv adottságaiból következően a kadenciaformulák mindig hangsúlytalan szótagra esnek, és vagy ’sol’, vagy ’fa’ hangra zárnak.

3. A szóhangsúlyokat előkészítő (*praeacc.*) fa supra la-ig felnyúló motívum az F-facultas egyik legszembeűnőbb, a ’fa-sol’ pesek sorjázását jócskán meghaladó jellegzetessége. Két formában találkozhatunk vele: a ’fa’-ra végződő változat után *penultima*, a la’-ra végződő változat után *antepenultima* hangsúly zárja a szót vagy szókapcsolatot.

4. Ha a kólonzt záró szó retorikailag nem hangsúlyos, például névmás vagy létige, akkor ezeknek a hangsúlytalan szavaknak a kadenciát megelőző szóhangsúlyán a kadenciamotívumot kétszerezi a dallam, akár pontosan (3. szakasz), akár a motívumot több szótagra bontva (6. szakasz).

5. A kadenciális helyzetben lévő szóhangsúlyokon vagy egyszerűen egy ’fa-sol-fa’ *torculust* találunk, vagy pedig a 8. kottapéldában jelölt hangsúly (acc.) motívumot, amely éppen a hangsúlyt előkészítő (*praeacc.*) motívum *fa supra la* hangját nélkülöző változata.

6. A 4. és a 9. szakaszban a ’fa-mi-re’ tartományba kitekintő antepenultima zárlatot találunk ’sol/i’-es kadenciával, ez a jelenség az F-facultas ezen változatában viszonylag ritka.

7. A 9. szakasz elején a *Deus* szó dallama kivétel az eddig megfogalmazott szabályok alól. A facultas karakterű dallamalkotás során gyakran találkozhatunk azzal a jelenséggel, hogy a *Deus* vagy a *Dóminus* szavaknak, vagy éppen ezek ragozott alakjainak saját, a szabályrendszerrel némiképp eltérő dallama van. Ezek a szavak egyébként – a szöveg forrásául szolgáló vonatkozó bibliai hellyel egybevetve – nem ritkán betoldások vagy vendégszavak a liturgikus tételek librettóiban.

8. Idézetünkben mindössze két hosszabb szövegszakaszt találunk: a 8.-at 9 szótaggal, amelyet „a” és „b” részre osztottunk, és a 10.-et 8 szótaggal. A 8. szövegszakasz esetében az első, *vidi* szót szinte külön kólonként éneкли meg, és az így már csak 7 szótagra zsugorodott maradék szabályosan tudja alkalmazni a formulákat. A 10. szakasz esetében a szöveg hosszúságát a végre-valahára felbukkanó 'fa-sol' pes-ekkel tölti ki, és a tételt záró vég-kadenciával teszi le.

A hosszú melizma

A gregorián irodalomban már-már közhelynek számít az a megállapítás, hogy az offertórium-verzusok engednek leginkább teret az énekesi virtuozitásnak. Ez a kijelentés a facultas alapú offertóriumok esetében csak igen mérsékeltten bizonyul helytállónak, hiszen az F-facultas alapú offertóriumok korpuszának és verzusainak dallami komplexitása – hasonlóan három társához – nem mutat lényeges eltérést. Az F-facultas esetében az egyetlen olyan eszköz, amely kiemeli az offertórium-verzusokat a korpuszok vagy az offertóriumon kívüli tételek világából, a hosszú melizma.

V.2. Ma- jé- stas Dó-mi- ni

V.1. Exspé- ctans exspe-ctá- vi

V.2. Aver- tán- tur retrór- sum

9. kottapélda

A 9. kottapélda mindössze néhány, esetlegesen kiragadott idézetet mutat be, amelyekben megjelenik az F-facultas úgynevezett hosszú melizmája. A teljes oktávot bejáró motívumsorozat rendszerint az offertórium-verzusok elején található, és teljes formájában szinte minden esetben hangról hangra azonos módon jegyzik a források.

A 9. kottapélda sorkezdő kulcsaira pillantva (*clavis signans*) láthatjuk, hogy az F-facultas rögzítésénél az egyes források lejegyzései – úgymond – nem voltak teljesen következetesek, legalábbis nem a mai értelemben. Amíg a motívumkészlet teljesen azonos, addig az egyes lejegyzésekben gyakrabban a

pirossal jelölt F-vonalra (*clavis signans F*), ritkábban a sárgával jelölt C-vonalra (*clavis singnans C*) írott változattal is találkozhatunk. Ebből következően az F-vonalra írt változatokban megalapozottan számolhatunk a 'b' *clavis* 'b-fa' olvasásával, hiszen csak ebben az esetben lesz az egyes motívumok hangkészlete mindig azonos. És ahogyan korai lenne a lejegyzéseken egyfajta mai értelemben vett következetességet számon kérni, éppúgy korai lenne a dallamalkotásba a guidói szolfézs 'b-mi' – 'b-fa' problematikáját belegondolni. A válasz sokkal inkább a motívum alapú gondolkodásban, dallamalkotásban keresendő, amelyet a vonalrendszerre igazított írásbeliség adta lehetőséggel élve igyekeztek lejegyezni – mindenek előtt saját maguknak, és nem a kései utókoroknak.

A variálódó motívumok

A 8. kottapéldában az F-facultas motívumainak alapkészletét mutattam be. Az ott látott alapmotívumoknak azonban találkozhatunk olyan variálódásaival is, amelyeknek ugyan a dallamban betöltött funkciója megegyezik az alapkészlet velük párhuzamos motívumainak funkcióival, megjelenésük azonban mégis megkülönböztetett figyelmet érdemel, mivel hangterjedelmükkel eltérnek az alapkészlettől, megváltoztatva ezzel akár az egész tétel ambitusát is.

OF VI

D OMI- NE * convér- te- re, et é- ri- pe á- ni-mam me-

b c

am : * Sal- vum me fac pro- pter mi- se- ri- cór-di- am

tu- am.

10. kottapélda

A 10. kottapélda „a”-val jelölt motívuma minden esetben 'fa' kadencia után következik, és itt most ellent kell mondjak az F-facultas bevezetőjében

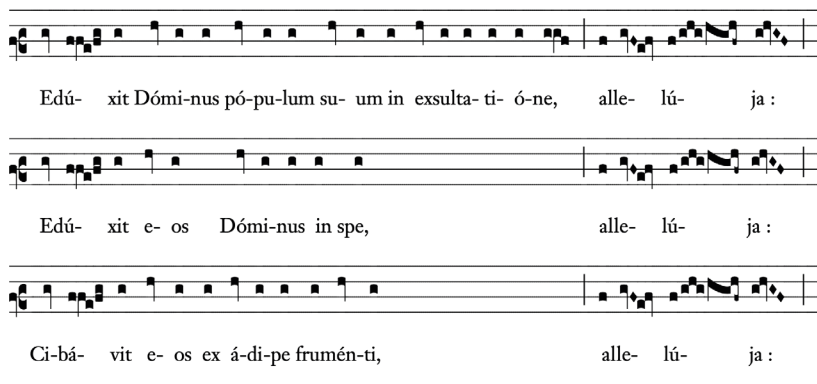
írottaknak: nem ritkán a szöveget tagoló funkcióban, mintegy másodínici-umként áll, mint a *Gustáte et vidéte*-tétel esetében.¹⁵

A „b” és a „c” jelű motívumpár szoros szövetségben, mindig egymás mellett áll. Ambitusuk már önmagában is egyfajta kitekintés a D-facultas irányába, ennek ellenére nem tekinthetünk rájuk vendégmotívumokként. Ennek egyszerű oka, hogy egyfelől dallami funkciójuk az F-facultasban oly gyakori ’sol’ kadencia szerepét maradéktalanul betölti, másfelől, mert a kizárólag F-facultas formuláiból építkező tételekben is előfordulnak önállóan.

Indokolt azonban elővételezni azt a későbbi megállapítást, miszerint azokban a tételekben, amelyek a zenei folyamat egy adott pontján D-facultasból F-be váltanak, csaknem minden esetben a „b” és „c” jelű motívumpár lesz az összekötő kapocs a két facultas között.

Az F-facultasból rögzült recitatív dallamtípus

A húsvéti idő, különösen is húsvét nyolcadának introitusai között találjuk az F-facultas dallamtípusú rögzült tételeit. Ezek a tételek az F-facultas motívumkészletét használva nem apró, 5–6 szótagos szakaszokra bontják a szöveget, hanem a zsoltárszöveg természetes tagolását követve, a szóhangsúlyokat kiemelő recitációval mondják el szövegüket, húsvéti időben az egyes tagolópontokat az „alleluja” szóval zárva.



Edú- xit Dómi-nus pó-pu-lum su- um in exsulta- ti- ó-ne, alle- lú- ja :

Edú- xit e- os Dómi-nus in spe, alle- lú- ja :

Ci-bá- vit e- os ex á-di-pe frumén-ti, alle- lú- ja :

et e- léctos su- os in læ- tí- ti- a,

et in-i- mí-cos e- ó- rum op-é- ru- it ma- re,

et de petra mel-le sa-turá-vit e- os,

al-le- lú- ja, al- le- lú- ja.

11. kottapélda

A 11. kottapélda segítségével három tételt vethetünk össze, az első kettőt húsvét, a harmadikat pünkösd nyolcadából. Az egyes zsoltárfélverseket záró alleluják minden tételben megegyeznek egymással. Amíg azonban az első félvers a rövid iníciomot követően a szóhangsúlyokat egy hanggal feljebb lökve egy hangon, mégpedig az F-facultas leggyakoribb belső kadenciahangján, a 'sol'-on recitál, addig a második zsoltárfélvers megtartva ugyan a recitáció magjának a 'sol' hangot, inkább körülíró motívumokkal halad a szövegen.

A 11. kottapéldában idézett tételeken túl a kissé hosszabb szöveget hordozó *Quási modo géniti*-introitus¹⁶ az *Edúxit eos* főntebb látható második félverséhez hasonlóan *dallami bővítményt* alkalmaz, a leghosszabb szöveggel bíró *Cantáte Dómino*-tétel¹⁷ pedig nem csupán a formát bővíti háromrészesre, hanem a forma keretein a szöveg adta kényszerűség okán túllépve, gazdagon vonultatja fel az F-facultas motívumkészletét.

Végül, mintegy függelékként kívánczik ide az *Exsultáte Deo*-tétel,¹⁸ amelyet a szeptemberi kántorböjtre őrzött meg a gregorián énekkend. Az *Exsultáte Deo* ugyan a fenti szabályokat alkalmazza, vagyis ebbe a típusba tartozik, de a liturgikus pozíciójával összhangban az „alleluja” szó elhagyásával recitál a már előbb is látott 'sol' hangon.

¹⁶ I. m., 63.

¹⁷ I. m., 65.

¹⁸ I. m., 96.

A „D-FACULTAS”

A D-facultas nem csupán komplexitásával kívánczik a motívumkészleteket bemutató sorozatunk csúcsára, hanem használatának még az F-facultast is meghaladó, műfajokon átívelő egyetemes jelenlétével az órómai források repertoárjában. Jelen van az introitusokban és az offertóriumokban, a processziós antifónákban és számos kommúnióban, jóllehet ez utóbbi műfaj nem bővelkedik facultas-dallamokban. A D-facultas motívumai uralják a gregoriánnal rokon kompozíciók döntő többségét, ő McKinnon „re-fa mester”-e, és ez az a motívumkészlet, amely hangzásában igazán órómaivá varázsolhat egy – talán eredetileg – gregorián dallamot.

A ’re-fa’ (D2) változat

A D-facultas két alapvető változatban jelenhet meg. Ezek egyike, a ’re-fa’ változat, amely gyakoriságával szinte uralja az órómai repertoárt, és az egyes tételek ’D’ vagy ’E’ záróhangjától függően a források gyakrabban az októékhosz 2., ritkábban a 4. tónusába sorolják.¹⁹ Tűbahangját az ’f’ vonalra, (esetenként, nem önálló tétel esetében a ’c’ vonalra) jegyzik a források. Az ’ut-re-fa’ változat (D8) ehhez képest viszonylag ritkán fordul elő, különösen abban a formában, hogy a végkadencia is ’ut’ hang, vagyis 8. tónus legyen. Utóbbi esetben a források a ’c’ vonalra jegyzik, hogy az ’ut’ kadenciahang valóban *G clavisra* kerüljön, megfelelően ezáltal az októékhosz kívánalmainak. A következőkben az *Ad te levávi*-offertórium soronkénti elemzésével kívánom szemléltetni a D-facultas ’re-fa’ változatának dallamképzését.

OF II

1. 2. 3. 4.

præcad. D form. 1 cad. re

A D te Dó-mi-ne * le-vá-vi á-ni-mam me-am :

12. kottapélda

Az *Ad te levávi*-offertórium a D-facultas szinte valamennyi elemi alkotórészét tartalmazza. Az első zsolnársorban a tétel három szakaszra osztja a szöveget, mindhárom szakasz végén ’fa-mi-re’ kadenciával. Az 1. szakaszban a „Dómine” szó első (Dó-) szótagja fölött énekelt *erős clivis* a szótagszám függvényében a

¹⁹ A források szerinti besorolás alatt értem azt, hogy hányadik tónusú zsolnárdallamot adnak meg a források a verzusokhoz.

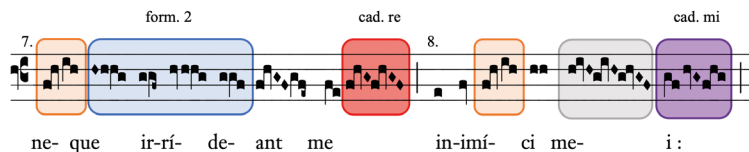
14. kottapéldában látható 'form 2.' haladási formulává bővíülhet, ahogyan azt a későbbiekben még látni fogjuk. Másként közelítve: a „Dómine” erős clivise a 'form 2.' kezdő neumajaként is értelmezhető. A kadenciát előkészítő 'mi' szótag fölötti neuma gyakran nem áll meg az 'E-mi' hangon, hanem egészen a 'D-re' hangig ereszkedik, mintegy elővételezve a 'fa-mi-re' kadenciát. A 'form. 1' jelzésű formula a D-facultas legfontosabb haladási formulája. A 3. szakasz az imént ismertetett 'fa-mi' erős clivis-szel indul, kadenciáját pedig a 're' hangot körülíró formula előzi meg.



13. kottapélda

A 13. kottapéldában, amely az *Ad te Dómine levávi*-offertórium második zsol-társora, a 're' kadenciák után némi kitekintést tapasztalhatunk a D-facultas szűkebb értelemben vett motívumkészletéből. A 4. szakasz „meus” szava fölött álló kétrészes pattern tulajdonképpen a G-facultas félverseket záró formulája, amelyet itt azért jelöltem két részben, hogy a hangsúlytalan záró szótag fölötti elemet könnyebben hozzassuk rokonságba a D-facultas hasonló pozíciókban álló formuláival.

Az 5. szakasz 'ut'-ra záró kadenciája gyakori fordulata a D-facultas 're-fa' változatának is, a 6. szakasz pedig az F-facultas irányába tett kitekintés, ami egyfelől nem ritka jelenség, másfelől az imént a G-facultas irányában tapasztalt integráló képesség belátását erősíti. Ha igazat adunk az eddig napvilágot látott elméleteknek, és a G-facultas formulakészletét mindössze a D dallamok egyik csoportjának tekintjük, akkor a források tanulmányozása során ugyanilyen indokkal sorolhatnánk az F-facultas patternjeit is a D dallamok alkotóelemei közé.



14. kottapélda

A 13. kottapéldában is megjelölt iníciumpformula a 14. kottapélda mindkét szakaszának kezdetén felbukkan, a 8. szakasz elején két előkészítő hanggal, amely a szóhangsúlyra késlelteti annak megszólalását. Ez a megoldás eltér a 12. kottapéldában látott állandó kapcsolattól, amely nem vette tekintetbe a

szóhangsúlyt. A 'form. 2' jelzéssel ellátott haladási formula erős clivisekből fonódik egybe, a 7. szakaszban pedig hosszú, kidolgozott megjelenését láthatjuk négy szótagon keresztül. A 4. (13. kottapéllda) és 8. szakasz egyébként is szoros rokonságot mutat, a kadenciát előkészítő formulában pedig arra a jelenségre láthatunk példát, amikor egyazon tételben, egyazon forrásban a hangok teljes egyezése mellett a lejegyzés, azaz a neumák tagolása mégis eltér egymástól. Egyébként ez a jelenség sem egyedülálló, és egyben rávilágít arra a szemléletmódbeli kérdésre, hogy nem feltétlenül célravezető a lejegyzés, avagy a neumatagolás abszolutizálása és túlzott rávetítése az előadásmódra. Úgy tűnik, a patternek lejegyzése, és talán ebből következően az előadásmódja is megenged némi rugalmasságot.

Ez utóbbi gyakran még a 'b-mi' – 'b-fa' olvasására is igaz. A facultasokból építkező órómai énekben sokkal inkább fontos a patternek felismerése, azonosítása és az előbb vázolt rugalmasságot megengedő, de a hangközhöz adta kereteket el nem hagyó épen tartása, mint a lejegyzés abszolutizálása. Ez utóbbi megállapítás főként azokra a tételekre igaz, amelyek több facultas motívumkészletét is felhasználják, és ennek okán, kiváltképpen a kulcs (*clavis signans*) megválasztásában nehézségeket támaszthatnak a notátornak a dal- lam, jobban mondva a dallamot alkotó patternek hangközhű rögzítésében. Meglátásom szerint ezekben az esetekben a patternek azonosítását és helyes megszólaltatását nyugodtan az énekesekre bízhatták.

9. 10. form. 2 (var.)

* Et- e- nim u- ni-vér- si qui te expé- ctant,

cad. finalis

11.

non con- fun- dén- tur.

15. kottapéllda

A 15. kottapéllda vizsgált tételünk repetendája, amely – természeténél fogva – mindkét irányban igyekszik tágítani a D-facultas hangterjedelembeli kereteit. A 9. szakasz előbb a *durum grave* hexachord irányába mozdul ki, majd az F-facultas 'sol/2' kadenciájával zár a D-facultas keretein kívül, a 'G-sol' hangon. A 10. szakasz így, szintén kitérítve a kereteket, az erős clivisekből álló haladási formulát 'G-sol'-ról ereszti alá egészen a 'C-ut'-ig, majd újra a *durum grave* 'A-re' hangjáról megtámasztva alkot egyedi kadenciát a 'D-sol'-ra. A 11.

szakaszban a D-facultas 'ut-re-fa' (D8) formulája kedvelt fordulatával készíti elő a D-facultas szinte kötelező végkadenciáját.

Az *Ad te Dómine levávi*-offertórium főrészenek elemzésével nem csupán a D-facultas formuláit ismerhettük meg, hanem láthattuk annak a többi facultasból is szívesen kölcsönző egyetemes, integráló hajlandóságát, valamint különösen a repetendában megmutatkozó kompozíciós készségét. Úgy is mondhatnánk, hogy a D-facultas gyakran egyfajta kreatív kötőanyagként működik az órómai formulakészlet változatos alkotóelemei között.

The musical score is written on a single staff with a treble clef. It consists of six numbered measures. Measure 1 is marked 'cad. re' and contains a red box. Measure 2 is marked 'form. 1 (var.)' and contains an orange box. Measure 3 is marked 'cad. re' and contains a red box. Measure 4 is marked 'form. 2' and contains a blue box. Measure 5 is marked 'præcad. cad. re' and contains a green box. Measure 6 is marked 'trans.' and contains a yellow box. The lyrics are: 'CCE * advé- nit domi-ná- tor Dó- mi- nus : et regnum in ma- nu e- jus, et pot- é- stas et im- pé- ri- um.' The letters 'IN II' and 'E' are written to the left of the first measure.

16. kottapélda

A 16. kottapéldában egy olyan introitust láthatunk, amely mindvégig megmarad a D-facultas hangterjedelmében, és a facultas 're-fa' változatának formuláit (D₂) használja. Az 1. szakasz, a tétel iníciuma kétszer is megszólaltatja a 'fa-mi-re' motívumot, amíg a 2. szakasz egy kissé ritkábban előforduló 'fa' kadencián zár. 20 A 3. szakasz *dominátor* szava fölött mintegy szótagokra kicakva találjuk meg a 14. kottapélda iníciумformulájának hangjait. Ez utóbbi jelenség nem ritka az introitus vagy a kommúnió műfajában, ugyanakkor az offertóriumok között nem fordul elő. A 3. szakasz *Dóminus* szavának dallama a 'fa-mi-re' motívum 'F-fa'-t körülíró, díszített változata.

A 4. szakaszban nem csupán a 2. haladási formulát érhetjük tetten, hanem az azt követő, szóhangsúlyra eső prekadenciális motívumot is, amely gyakran készíti elő a kettőzött 'fa-mi-re' zárlatot. Itt kiemelten meg kell jegyezni, hogy a szótagváltás nem mindig esik egybe a motívumváltással, így a kadencia

20 A 2. szakaszt záró *advénit* utolsó szótagának 'fa'-ra záró kadencia-formulája sokkal gyakrabban fordul elő annak a repertoárnak a 2. tónusú tételeiben, amely a mise-kommúniók és a responzórium prolixumok közös zenei világát alkotja.

kettős 'fa-mi-re' motívuma mintegy függelékként csatlakozik a 'C' clavis-ra záró „eius” szóhoz.²¹

Az 5. szakaszban egy olyan kitérést láthatunk, amikor a 'C-ut' hang már nem csupán elrugaskodási pont az 'F-fa' eléréséhez, hanem a 're-fa' recitációs tartomány esszenciális kitágítása 'ut-re-fa' tartománnyá, amelyet a szintén 'C'-re záró kadencia igazol. Az Ecce advénit esetében ugyanez mindössze egy pillanatnyi kitérés, azonban a későbbiekben látni fogjuk, hogy ez egyes tételekben tendenciává válhat, ha pedig ez a tétel végső kadenciáját is eléri, akkor a D-facultas 'ut-re-fa' (D8) változatoként értelmezhetjük. Mivel az *oktoékhosz* logikája szerint 'C-ut' végső kadencia nem lehetséges, ezért ezeket a tételeket, ahogyan korábban már említettem, a 'c-fa' sárga vonalára jegyzik, és a 8. tónusba sorolják.

A 6. szakasz olyan formulával indul, amely általában a D-facultasból az F-facultasba történő átmenetet jelzi azokban a tételekben, amelyek – főként a szövegbeli terjedelmük okán – nem elégednek meg egyetlen facultas motívumkészletével. A 6. szakasz a szóhangsúlyon meg is érinti az F-facultas hangkészletét, majd az utolsó előtti szótag motívuma is az F-facultas belső 'G-sol' kadenciáját idézi, az utolsó szótagra azonban visszatér a 'D-re' kadenciára. Ez utóbbiról meg kell jegyeznem, hogy egyedi végzárlatnak is tekinthető, hiszen a 'D' tonalitású tételek – és nem csupán a D-facultas darabjai, hanem a 'D' végű típusdallamok is –, szinte minden esetben azonos, főntebb már említett végkadencia-formulával zárnak.

Kitérés az 'ut-re-fa' (D8) változat felé

form. 1 form. 2 (var.) cad. 'mi' (var.) præcad.

IN II 1. 2. 3.

D O- MINUS * di- xit ad me : Fí- li- us me- us es

cad. sol' form. 1/ut cad. sol' cad. finalis

4. 4b 5.

tu, e- go hó- di- e gé-nu- i te.

17. kottapéllda

A 17. kottapéllda *Dóminus dixit*-introitusának iníciuma és végkadenciája ugyan a D-facultas D2 változatának formuláit és hangterjedelmét használja, e két

²¹ Az efféle „függelékek” a 19. lábjegyzet zenei anyagának pedig szinte kötelező elemei.

zenei végpont között azonban a 'C-ut' hang szerves részévé válik a dallam magjának, amelyet mind a 3. és 4. szakasz kadenciái, mind pedig a 'form. 1/ut' jelzésű motívum első, úgynevezett támasztó, elrugaskodó 'ut' hangja is jelez. Mind a kadenciák, mind pedig a 'form. 1/ut' formula szoros rokonságban van a D-facultas fentebb már bemutatott 'form. 1' motívumaival, hangkészletét és dallamvezetését értelmezhetjük a 'form. 1' mindkét irányba történő kiterjesztésének is. A 17. *kottapéllda* egyfajta átmenet a D-facultas 're-fa' (D₂) és 'ut-re-fa' (D₈) változatai között.

Az 'ut-re-fa' (D₈) változat

form. 2/var. præcad./transp. præcad./transp. fltr. cad. sol'

IN VIII 1. 2. 3. 4. 5. 6.

I NVOCA- BIT me, * et e- go ex-áu- di- am e- um :
præcad. cad. sol' fltr. cad. 're'

e-rí- pi- am e- um et glo- ri- fi- cá- bo e- um :
form. 2/var. præcad. cad. sol' cad. finalis

lon-gi- tú- di- ne di- é- rum ad-im-plé- bo e- um.

18. kottapéllda

Végül a 18. *kottapélldában* egy olyan introitust láthatunk, amelyben a 17. *kottapélldához* hasonlóan a 'G-sol-ut' = 'c-ut' belső kadenciák uralkodnak, ugyanakkor a végkadenciája is 'sol'. Az *októékhosz* szabályainak megfelelően tehát nem íródhatott a D-facultas lejegyzéseiben eddig megszokott 'F' vonalra (*clavis signata*), hanem csakis a 'c' vonalra jegyezhették, így a 'G' clavis-on zárva a tételt a 8. tónusba soroljuk.

A 18. *kottapélldában* a korábban bemutatott D-facultas-formulákat vagy változatlan formában, vagy pedig transzponált/transzformált változatokban találjuk. Változatlan formában jelennek meg a 'sol'-kadenciák a 2., a 3. és az 5. szakasz végén, valamint a 4. szakasz végén a D-facultas jellegzetes kettőzött 'fa-mi-re' motívuma. Változatlan formában láthatjuk kétszer is a prekadenciális motívumot a 3. és az 5. szakaszban, transzponált formában pedig a 2. szakaszban. A legnagyobb alkalmazkodókészségről a 'form. 1' 're-fa-sol-fa'

motívuma tesz tanúbizonyságot, a dallam pillanatnyi tartózkodási helyének függvényében képes egész hanggal lejjebb vagy följebb is megjelenni, ahogyan azt a 2. és a 4. szakaszban mutatja.

A D facultas 'ut-re-fa', azaz 8. tónusú változata önállóan viszonylag ritkán fordul elő. A D-facultas azonban szinte mindenhol jelen van, ahol a tételek több facultas motívumkészletét is magukba olvasztják. És amint a bemutatott tételek is tanúsítják: a D-facultas biztosítja a lektor számára a legnagyobb kreativitás lehetőségét az órómai énekek ezen családjában.

5. A FACULTASOK KAPCSOLÁSA

Jelen írásom bevezetőjében feltételül szabtam: egy-egy facultas, vagyis pattern-, avagy motívumkészlet akkor nevezhető facultasnak, ha képes önállóan megszólaltatni egy-egy liturgikus tételt, és előfordulása nem szórványos jelenség az órómai forrásokban, hanem meggyőzően felülmúlja a legalább tucatnyi mennyiséget. A ránk maradt többezres tételszámú órómai örökség azonban a fentebb megfogalmazott, és imént felidézett szabályoknál sokkalta színebb. Mondhatjuk azt is, hogy a facultas bázisú alaptételek adják a stílus zenei magját, az egyes készletek (*facultas-patternek*) magabiztos ismeretében pedig lehetőség nyílik a komponálásra: vagyis az órómai graduálékban bőséggel találkozunk olyan miseénekekkel, amelyek a tétel egy vagy akár több pontján is készletet váltanak – avagy különböző facultasok patternjei segítségével követik le egy-egy velük azonos szövegű gregorián tétel dallamát.

A több facultas motívumkészletét integráló tételek e szerint két alapvető csoportra oszthatók. Az első csoportba kerülnek azok a tételek, amelyek egymástól jól elhatárolható szakaszokban megmaradnak egy-egy facultas motívumkészleténél, és a tétel adott pontján vagy pontjain készletet váltanak. Az ilyen tételek jellemzően több zsolnártvers terjedelműek, mint például az offertóriumok, különösen verzusaikkal együtt. Ezeket a tételeket órómai moduláló dallamoknak nevezhetjük. Gyakori jelenség, hogy egy D- vagy G-facultason éneklő offertórium-korpuszt F-facultason éneklő verzus követ. Az így megvalósuló moduláció a tétel oszcilláló sávját egy terccel magasabbra emeli, mintegy lehetőséget adva ezzel az énekes számára, hogy abba a virtuóz magasságba emelkedhessék, melyről az F-facultas hosszú melizmája tárgyalásánál már említést tettünk.

A második csoportba azok a tételek tartoznak, amelyek dallamalkotásukban keverve használják fel több facultas alkotóelemeit. Ez utóbbi jelenséget nevezzük a továbbiakban órómai kompozíciónak.

A D- és az E-facultas kapcsolása

A facultasok kapcsolási lehetőségeinek ismertetése akár kombinatorikai feladvány is lehetne. A soron következő bekezdésekben egy ilyen kombinatorikai sorban tárgyaljuk az egyes kapcsolási, azaz *modulációs* lehetőségeket, ismertetve a lehetséges váltásokhoz elengedhetetlen elméleti megfontolásokat is.

* Scu- to cir- cüm- da- bit te vé- ri- tas e- jus.

¶ Quo- ni- am ánge- lis su- is man- dá- vit de te :

19. kottapéllda

A 19. kottapélldában a *Scapulis suis*-offertórium repetendáját és második verzusának első zsoltárfélversét látjuk. A gregorián forrásokban egységesen 8. tónusú *Scápulis suis* órómai változatát az *oktoékhosz* szerint a 3. tónusba soroljuk. Amíg a tétel korpuszának a repetendát megelőző szakasza a gregorián dallammal szoros összefüggésben mozog, addig a repetenda első szakasza (1.) a D-facultas 'ut-re-fa' (D8) változata, amely a 2. szakaszban a végső kadeneciát a 'mi' hangra teszi le. A 2. verzus az E-facultas tiszta példája, ugyanakkor a kapcsolás okán nem az 'E-F-D', hanem a 'b-c-a' recitációs sávot használja. A 19. kottapéllda a 'D8-E' moduláció kitűnő példája, hiszen az egyes szakaszok jól elkülöníthetőek, ugyanakkor láthatjuk, hogy a két facultas kapcsolása nem igényel sajtós összekötő motívumot.

OF VIII

D IF-FU- SA est * grá- ti- a in lá- bi- is tu-

a b

is * Pro-ptér- e- a be- ne- dí- xit te De- us ...

20. kottapéllda

A *Diffusa est*-offertórium órómai kompozíció. Dallamszövéseben szinte csak facultas-motívumokat találunk, ugyanakkor, ha a tétel verzusaira is vetünk egy pillantást, akkor látjuk, hogy milyen meglehetősen széles merítéssel. A 20.

kottapéldában a *Diffusa est* korpuszának alapszöveteként feltétlenül a D8-at, azaz a D-facultas 'ut-re-fa' változatát azonosíthatjuk. A „b” jelű kiemelt szakaszban azonban egy rövid kitérés erejéig az E-facultas patternjeire vált, majd visszatér a D8-as motívumkészlethez. A teljesség kedvéért meg kell jegyeznünk, hogy az „a” jelű motívum is vendég a D8 készletében, jelesül az introitus-típusdallamok *Refugium*-sorozatának alkotóeleme, amelyről a *Graduale Urbis* című kiadványban juthatunk további információkhoz.²²

Összegezve: a D- és az E-facultas mind az órómai moduláló dallamok, mind pedig az órómai kompozíciók esetében képes szövetségre lépni. E szövetségben a D facultas 'ut-re-fa' változata vesz részt, az E facultas pedig ilyenkor a 'c' vonalra transzponálódik. A tételek között – a végkadencia függvényében – egyaránt előfordulnak 3. és 8. tónusba sorolható darabok azzal a megjegyzéssel, hogy a végkadencia nincsen hatással a tétel belső zenei történéseire, és a párhuzamos gregorián tételekkel sincsen feltétlenül összefüggésben.

A D- és az F-facultas kapcsolása

A két leggyakrabban előforduló facultas leginkább szakaszonként kapcsolódik egymásba, különösen is az offertórium műfajában. Mint említettem, gyakori fordulat, hogy a D-facultason éneklő korpuszt F-facultason éneklő verzus követi. Ugyanakkor az a jelenség sem ritka, hogy a D-facultas a hosszabb zsoltárszövegeket F-facultasbeli elemekkel színezi.

OF II

I

N te spe-rá-vi, Dó-mi-ne : *

di-xi : tu es De-us me-us :

* In má-ni-bus tu-is

tém-po-ra me-a.

21. kottapélda

²² Kelemen, *Graduale Urbis*, 101.

A 21. kottapéldában az F-facultas kadenciái és szóhangsúlymotívuma teljes természetességgel simulnak bele a D-facultas zenei szövetébe. Ha az imént nem ismertük volna meg a D- és az F-facultas önálló tételeit, nehezen tudnánk csak eldönteni, hogy valójában melyik motívumkészlethez tartoznak.

21. kottapélda

Ψ 1. Il- lú- mi- na fá- ci- em tu- am su- per ser-
 a
 vum tu- um : et sal- vum me fac pro- pter mi-se- ri- cór-
 di- am tu- am : Dó- mi- ne, non con- fún- dar, quó- ni- am
 invo-cá- vi te.

The musical score consists of four staves. The first staff has two yellow boxes labeled 'F facultas' highlighting specific melodic phrases. The second staff has a green box labeled 'a' and a yellow box labeled 'F facultas'. The third staff has a yellow box labeled 'F facultas'. The fourth staff continues the melody. The lyrics are in Latin and are aligned with the notes on the staves.

22. kottapélda

Az *In te sperávi* első verzusa a 22. kottapéldában a D-facultas motívumain, az F-facultas kadenciáit is felhasználva énekel. Az 'a' jelű motívummal azonban egy – a D-facultastól idegen – 'sol' kadencia lép be a dallamba, amely kaden-
 ciamotívum viszont a legjellemzőbb kötés abban az esetben, amikor a dallam egy tételen belül a D-facultasból az F-facultasba lép át. Az F-facultas végén található *Dómine* szó hordozza az utolsó 'sol' kadenciát, ezt követően a legtel-
 jesebb természetességgel hajlik vissza a dallam a D-facultas motívumainak vi-
 lágába. Hasonlóképpen alakul a D- és az F-facultasok kötése a *Filiae regum*,-²³
 a *Benedic ánima*,-²⁴ vagy a *Laudáte Dóminum*²⁵-offertóriumok esetében.

A D- és az F-facultasok természetes kapcsolódási pontja az az 'F-fa' hang, amelyet a kulcs (*clavis signata*) is jelöl. Ezt a természetes köteléket erősíti az a tény is, hogy a két facultas motívumai transzponálás nélkül (azaz „kulcsban maradván”) egymásba kapcsolhatók. Ebből a kapcsolatból születik meg az

²³ I. m., 208.

²⁴ I. m., 149.

²⁵ I. m., 153.

órómai 1. tónus, amely számos introitus esetében volt képes dallammodellé szilárdulni.

A D- és a G-facultas kapcsolása

OF II

1. 2. 3.

NI- MA * no- stra sic- ut pas-ser

4. 5. 6.

e-ré-pta est de lá-que- o ve-nán- ti- um : láque- us

7. 8a 8b

con-trí- tus est * Et nos li-be-rá- ti su-mus.

23. kottapéllda

A 2. tónusú *Anima nostra*-offertórium a D-facultas motívumkészletével a 3. szakasz végéig, a 4. szakaszban azonban az F-facultas ambitusa felé kitérve szokatlan 'la' kadencián zár. Az 5. szakasz teljesen szabályos G-facultas-sor 're' kadenciával. A 6. szakasztól kezdődően a D- és az F-facultas közös motívumain, a 'sol' kadenciákat előnyben részesítve énekel, míg végül a D-facultas 're' kadenciáján zár. A tétel verzusaiban²⁶ hasonlóképpen a D- és a G-facultas szakaszai váltják egymást, az 'F' vonalat tartva meg érintkezési pontnak. A D-facultas így – a lejegyzés szempontjából – a helyén marad, amíg a G-facultas szakaszainak lejegyzése az 'F' vonalra transzponálódik. Mivel a G-facultas is kedveli a 're' és a 'mi' kadenciákat, jól megfér a D facultas-szal, a kapcsolódási pontokon nem is igényelnek különleges átvezető motívumot.

Hasonló jelenséget figyelhetünk meg a *Meditabor*-offertóriumban,²⁷ ahol a korpusz ugyan megmarad a D- és a G-facultas keretei között, az első verzus azonban, ha egyetlen zsoltárfélvers erejéig is, az F-facultas motívumain is énekel.

²⁶ I. m., 184.

²⁷ I. m., 151.

Az E-, az F- és a G-facultasok kapcsolása

Az E- és az F-facultas csak kivételes esetekben kapcsolódik egymásba. Az egyik lehetséges példa az *Intonuit*-offertórium,²⁸ amely az F-facultason éneklő korpuszra egy, az E-facultasba eljutó verzust köt. Az érintkezési felület itt is az 'F' vonal, amely az F-facultast hordozza, míg az E-facultast tartja.

Egészen sajátos, ugyanakkor tanulságos eset a 39. zsoltárból készült két offertórium, a *Dómine in auxilium*²⁹ és az *Expéctans expectávi*³⁰ összevetése a 24. kottapéldában. Amíg a *Dómine in auxilium* az F-facultas tiszta példája, két verzusában összesen három hosszú melizmával, addig az *Expéctans expectávi* zeneileg meglehetősen változatos, a G kivételével szinte minden facultas motívumkészletét fölvonultatja. Az *Expéctans expectávi* korpuszának szövege a repetendáig bezárólag megegyezik a *Dómine in auxilium* első verzusának szövegével. E két, egymással egyező szöveg zeneileg is szorosan összefügg egymással.

Ahogy a 24. kottapéldában látható, a *Dómine in auxilium* első verzusa és az *Expectans expectávi* korpuszának repetendát megelőző része mindössze abban különbözik egymástól, hogy az *Expéctans* mint főrész nem tartalmazza azt a verzusokra egyébként jellemző két hosszú melizmát, amelyet az *Expéctans* mint verzus viszont tartalmaz. Az a két apró eltérés, amelyeket az 1. szakasz 'sol' kadenciáiban és a 3. szakasz prekadenciális formuláiban láthatunk, mivel az eltérő motívumok funkciója és hangkészlete megegyezik, nem tekinthető valódi eltérésnek. Hogy melyik tétel készült a másikkól, nem tudjuk biztosan eldönteni, az minden esetre tény, hogy a *Dómine in auxilium* F-facultasbeli homogeneitása élesen szemben áll az *Expéctans* komponáltságával. Az *Expéctans* repetendája egyébként a D-facultason folytatja dallamát, amíg a verzusokban az E-facultas erőteljes jelenlétét figyelhetjük meg.

Az E- és a G-facultasok kötésére az órómai irodalomban nem találunk példát. Az F- és a G-facultasok is meglehetősen ritkán találkoznak. Talán az egyetlen ilyen tétel vízkereszt ünnepének *Reges Tharsis* offertórium,³¹ amelynek ambitusa e sajátos találkozásból eredően jelentősen kiszélesedik. A főrészben és az első verzusban egyértelműen a G-facultas dominál, amelyet a megszokott helyén, a 'c' vonalra jegyezve találunk, és amely mégis az 5. tónusban, 'F-fa' kadencián zár. A második és a harmadik verzusok inkább az F-facultas motívumain énekelnek, amelyet a tétel ugyanarra a 'c' vonalra jegyez. Így a 'c'

28 I. m., 60.

29 I. m., 140.

30 I. m., 142.

31 I. m., 27.

alatt 'F'-re kadenciázó G-facultas fölé a 'c' vonalra épülő, 'f-fa'-ig terjedő F-facultas jelenléte egy oktávra szélesíti a tétel hangterjedelmét.

1. cad. sol'

2.

Expé- ctans expectá- vi

Expé- ctans expectá- vi

3. præcad.

4.

Dó- mi- num et re- spé- xit me : et ex- audí- vit

Dó- mi- num et re- spé- xit me : et ex- audí- vit

depre- ca-ti- ó- nem me- am.

depre- ca-ti- ó- nem me- am : *

24. kottapéllda

Amint az órómai karkönyvek nyomára bukkanó egykori solesmes-i rendtársaim arra már 1900-ban rácsodálkoztak, a kezükben tartott órómai graduálék liturgikus tételrendje a gregorián graduálék tételrendjével csaknem megegyezik. Ma már tudjuk: a XI–XIII. századi lejegyzések az órómai ének egy olyan, használatának megszűnése előtti végső állapotát mutatják, amelyben a gregorián énekkel évszázadok óta együtt élő és alakuló énekes gyakorlat nem nélkülözhetette a gregorián ének hatását Róma városának bazilikáiban. A különféle énektechnikák tehát, melyeknek csupán egyike a facultas alapú,

az egyes órómai forrásokban színes kavalkádban követik egymást. Külön tanulmányt érdemelne annak bemutatása, hogy azok a tételek, melyeknek dallamát a facultas-technika határozza meg, az egyházi év mely pontjain maradtak ránk, ez azonban meghaladná jelen írásom kereteit. Ugyanígy érdemes lenne rámutatni, hogy a facultas-technikával készült tételek milyen szövegforrásokra támaszkodnak. Azt azonban már most is elárulhatom, hogy a facultas alapú tételek elsődleges kincsestára az offertórium műfaja – már ami az efféle tételeknek a műfaj teljes repertoárjában megjelenő számarányát illeti –, a fényesheti vesperások Alleluja-tételei, és nem mehetünk el szó nélkül a Cecília-graduále processziós antifónái mellett sem.

Példabeli katedrálisunkban, vagyis az általunk megismerhető órómai repertoárban tehát bőséggel találunk még ornamentális festést, amennyiben a facultas-technikát alkalmazó önálló tételekre gondolunk, találunk egy-egy mívesen kidolgozott alak mögött fölsejlő sormintát, amennyiben a kompozíciók – mintegy – komponálatlanul hagyott töredékeire tekintünk, és találunk a lepergő festék mögött újra látható mintákat is, amennyiben a gregorián repertoárt a párhuzamos órómai tételrendjével együtt vizsgáljuk. Remélem, talán sikerült meggyőzőnöm az olvasót arról, hogy a facultas mint énektechnika létezik, önállóan is képes a liturgikus szövegek megszólaltatására, és talán egészen más alkotói elvek vezérlik, mint a mi hangjegyeket dallammá olvasó zenei szocializációnkat. Lehet, hogy egyelőre merész párhuzamnak tűnik, de ez az énektechnika – kellő iskolázottság birtokában – akár a héber liturgikus ének lejegyzésére használt te'amim-hoz hasonló jelekkel is leírható, és egy pedagógiai szempontból is alaposan átgondolt terminológiával felvértézve igényes, de nem folyamatos hangjegyolvasást igénylő liturgikus környezetbe illeszthető.

Bibliográfia

- HESBERT, René-Jean. *Le codex 10673 de la Bibliothèque Vaticane fonds latin: Graduel bénéventain*. Paléographie Musicale 14. Desclée, 1931.
- KELEMEN, Áron OSB. *Graduale Urbis*. Szent Mór Bencés Perjelség, 2021.
- MALLOY, Rebecca. *Inside the Offertory: Aspects of Chronology and Transmission*. Oxford University Press, 2010.
- MCKINNON, James W. *The Advent Project: The Later Seventh-Century Creation of the Roman Mass Proper*. University of California Press, 2000. <https://doi.org/10.1525/9780520924338>.
- STÄBLEIN, Bruno, és Margareta LANDWEHR-MELNICKI. *Die Gesänge des altrömischen Graduale Vat. lat. 5319*. Monumenta Monodica Medii Aevi 2. Bärenreiter, 1970.
- WAGNER, Peter. *Le codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris: Graduel de Saint-Yrieix*. Paléographie Musicale 13. Desclée, 1925.

ABSTRACT

Stock or Option?**Facultas as a Melodic Composition Technique
in Old Roman Chant**

This study explores the principles of melodic construction in Old Roman chant through the concept of *facultas* (a set of motifs and formulas). The author, Áron Kelemen OSB, approaches the topic from a pedagogical and practical perspective, challenging earlier scholarly views that dismissed Old Roman chant as mere "capricious monotony" or a series of irregular fluctuations. The paper highlights that the Old Roman repertoire is not the rigid following of written notation, but rather the result of a living, improvisational, and modular technique of melody creation, abundantly preserved in 11th–12th century sources.

The author detailedly presents the four main *facultas* systems, each possessing its own distinct musical logic. The E-*facultas* is the simplest structure, built around a "mi-fa-re" movement and appearing mostly in Offertory verses, whereas the G-*facultas* dominates the Easter Week Alleluia verses and solo psalmody. The F-*facultas* is considerably more universal, carrying entire Offertories, Introits, and Processional antiphons with its virtuoso melismas. The most complex and widespread system is the D-*facultas*, which plays a key role in integrating the entire Old Roman chant tradition.

The final section of the study analyzes the interplay, modulations, and compositional blending between the different *facultates*. It demonstrates that the chants preserved in codices do not consist of isolated formulas, but reflect an organic synthesis of oral tradition and improvisational performance practice. This musical flexibility and system-building logic prove that Old Roman chant was not merely a static storehouse of patterns, but a dynamic creative opportunity in the hands of medieval cantors.