

MŰHELYTANULMÁNY

Varga László Dávid

RÖGZÜLT „IDIÓMÁK” A SZÁJHAGYOMÁNY SZOLGÁLATÁBAN?*

Az órómai ének kutatástörténete (1891–2021)

Bevezetés

Tanulmányom tárgyát a középkori zene történetének egy olyan, a fennmaradt források számának tekintetében látszólag jelentéktelen, a korai gregoriánkutatás szempontjából mégis kulcsfontosságú repertoár képezi, melynek az eredetével foglalkozó mintegy 130 éves diskurzus mindmáig több kérdést vet fel, mint ahányat megválaszol. A témához kapcsolódó irodalom mára jelentősnek mondható mennyisége indokolja a kutatástörténet eszközeinek, módszereinek és célkitűzéseinek legújabb áttekintését. Látni fogjuk, hogy az órómai ének néven emlegetett repertoár értelmezését megnehezítő zsákutcák egyfelől a 20. századi kutatómódszertan sajátos szemléletéből, másfelől a 19. századi esztétikai gondolkodás alapfeltevéseiben gyökerező kutatói attitűdből következtek. Az utóbbiak összefoglalása reményeim szerint szorgalmazza az eredetkérdés újragondolását.

A szóban forgó repertoár emlékét öt, 1071 és 1250 között keletkezett, beneventán notációval leírt kódex őrzi, melyek közül három graduálét André Mocquereau fedezett fel.¹ E számunkra jelentőségteljes eseményről az 1891-ben közreadott *Paléographie musicale* című kiadvány előszavának lábjegyzetében tudó-

* A tanulmány az ELTE BTK által megrendezett Fiatalok Konferenciája elnevezésű tudományos fórumon 2021. október 8-án elhangzott előadásom szövegének bővített változata. A publikáció nem jöhetett volna létre Gilányi Gabriella segítségére, iránymutatása és végtelen türelme nélkül.

1 Az órómai repertoár megismerhetőségének feltételei relatívak: a gregorián anyag mennyiségéhez viszonyítva nagyon kevés, mindössze öt kódex áll a kutató rendelkezésére. Közülük három graduále: a Szent Cecília Graduále (Cologne, Biblioteca Bodmeriana, Cod. Bodmer 74) a trasteveri Szent Cecília templomból, 1071-es keletzéssel; a Lateráni Graduále (Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat.05319) feltehetőleg a lateráni bazilikából, a 11. és 12. század fordulójáról; és a Szent Péter Graduále (Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Capitolino San Pietro F.22) a régi Szent Péter bazilikából, a 13. századból. Időnként Phillippus, Vaticanum latinum, valamint Vaticanum basilicanum névvel is hivatkoznak rájuk. A két további forrás antifonále, melyek közül a korábbi egy névtelen római templomból származik és a 12. században keletkezett (London, British Library, Additional 29988); a későbbi, amely szintén a régi Szent Péter bazilikához kötődik (Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Capitolino San Pietro B.79) 12–13. századi. Ld. Robert J. Snow: „The Old Roman Chant”. In: *Gregorian Chant*. Ed. Willi Apel. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press, 1958, 485., 499.

sít.² A szerző feltételezi, hogy a három kódex dallamanyaga egy különálló repertoár részét képezi, ugyanis az

[...] olyan távol áll a gregoriántól, mint az ambrózián ének, ennek ellenére alapjellegét abból kölcsönzi: a fodros díszítések avagy az azt elcsúfító korabeli ornamentika mögött felismerjük a [pozitív értelemben vett] primitív kialakítást.³

Mocquereau a vatikáni könyvtárban és levéltárban talált kéziratokat végső soron egy későbbi hagyomány írásos lenyomatainak tekintette, amely hagyomány a gregorián énekből táplálkozott, és eltorzította azt.

Ez az értékítélettől sem tartózkodó elképzelés, ha nem is közvetlenül, mégis alapjaiban határozta meg a repertoárról való gondolkodás mikéntjét a huszadik század első kétharmadában. Az időszak órómai forrásokkal foglalkozó kutatói eleinte egyértelműen a gregorián tradíció keretrendszerén belül, illetve annak egy jelentéktelen leágazásaként értelmezték a csupán különös, kivételes ritkaságnak vélt kódexeket.⁴ Ahogyan az előző példában is láttuk, jelentős hangsúly helyeződött a repertoár gregoriánnal való időbeli viszonyának megállapítására, ugyanakkor a mindössze többé-kevésbé megalapozott, személyes benyomásokra hagyatkozó, tisztán zenei, illetve liturgiai szempontokat figyelembe vevő elképzelések nem segítettek a későbbi kutatásokat. Paul Cutter 1967-ben publikált tanulmányában úgy fogalmaz: „Tények híján túl sok spekuláció látott napvilágot, az egész ügyet az objektivitás sajnálatos hiánya jellemzi.”⁵ A hiányolt objektivitás többek között a repertoár történelmi folyamatokba való beágyazottságának figyelmen kívül hagyása és az ehhez fűződő ismeretek hiánya miatt lehetett megvalósíthatatlan célkitűzés.

Az órómai és a gregorián repertoár eredetének kérdése a korai történetírásban

Az órómai forrásanyag viszonya azért is fűződhett ennyire szorosra a gregoriánnal, mert – közel azonos liturgikus anyaguk folytán – hosszú ideig mindkét repertoár kialakulását Rómához kötötték. A 20. század közepén Bruno Stäblein az órómai

2 A sorozatban megjelent kiadvány a 19. század második felében a solesmes-i bencés szerzetesek által elindított törekvés eredménye, amely törekvés a gregorián ének restaurációjára irányult és a kéziratok források feltárását, rendezését jelentette. Joseph Gajard–André Mocquereau (éd.): *Paléographie Musicale*, II. Solesmes: Imprimerie Saint-Pierre, 1891, 4–6.

3 „C'est un chant réellement distinct, aussi loin de l'ambrosien que du grégorien. Néanmoins le fond mélodique est ordinairement emprunté à la cantilène grégorienne: sous les fioritures, les broderies, ou, comme on dit encore, les macbicotages qui la défigurent, on reconnaît le dessin primitif.” Uott, 5.

4 Mocquereau mellett ld. Raphaël Andoyer: „Le Chant romain antégrégorien”, *Revue du chant grégorien* XX/4. (mars–avril 1912), 71–75., 107–114.

5 „There has been far too much speculation in the absence of fact; and the whole affair, thus far, has been characterized by a deplorable lack of objectivity.” Paul F. Cutter: „The Question of the 'Old-Roman' Chant. A Reappraisal”, *Acta Musicologica* XXXIX/1–2. (1967. janvier–juin), 2–20., ide: 4. Az előzmények kritikájához ld. még: uő: „The Old Roman Chant Tradition. Oral or Written?”, *Journal of the American Musicological Society* XX/2. (1967 summer), 167–181., ide: 167.

graduálék liturgiájának archaizáló tulajdonságaiból kiindulva azok konzervatív jellegét hangsúlyozza, tartalmukat egy korábbi gyakorlat reprezentációjaként értelmezi; míg az újabb, Európa-szerte teret hódító, általa „új rómainak” nevezett, gregorián változatot e korábbi változat Vitaliánusz pápa tevékenységéhez kapcsolódó revíziójának tekinti.⁶ Elméletének újdonsága abban rejlik, hogy a két „stílus” között az egyházi használatbavétel módja alapján tesz különbséget. Álláspontja szerint az új, gregorián ének a pápai rítus részévé vált, a „régí”, órómai éneket pedig a helyi, kolostori istentiszteleteken alkalmazták.⁷ Ezt az elképzelést Stephen van Dijk is támogatta.⁸ Ezzel szemben Smits van Waesberghe, noha kitartott a repertoárórok római eredete mellett, éppen a gregoriánt kötötte az urbánus rétegek ceremóniájához, az órómai változatot pedig a pápai rítushoz.⁹ Bár a „két római ének” elmélete az időszak legszélesebb körben támogatott felfogásának bizonyult, később Cutter is rámutatott, hogy semmi sem utal a két repertoár egyidejű jelenlétére Rómában, ráadásul a 13. század második fele előtt keletkezett gregorián forrást nem tártak fel a térségben.¹⁰ Világos, hogy a probléma megoldásának máris szükséges feltételévé vált egy nagyobb kérdés, a gregorián ének eredetének megválaszolása. Honnan ered, ha nem Rómából?

A Helmut Hucke munkásságának köszönhető – ma általánosan elfogadott – gondolat szerint a gregorián tradíció kialakulása a Karoling Birodalom reformtevékenységéhez kapcsolódik.¹¹ Elképzelése a 20. század közepén kifejezetten népszerűtlennek bizonyult a „két ének” elmélettel szemben, Dijk meglátása szerint például Hucke a tényeknek csak egy részét vette figyelembe, így nem számolt el a római urbánus és pápai rítusok (vélt vagy valós) különbségeivel.¹² Hucke érvelésében ugyanakkor megjelent egy olyan tényező is – a nyolc tónus rendszerének kérdése –, amelyről korábban aligha esett szó. Bár többek között Robert Snow is próbálkozott az órómai dallamok tónusok szerinti besorolásával,¹³ ez a rendezőelv először kizárólag a gregorián repertoárban érvényesült; s mivel a tónusok rendszerét a frankok elméleti érdeklődése alakította ki, egyértelműnek látszik: a gregorián nem

6 Bruno Stäblein illetve először „old-roman” és „new-roman” névvel a két repertoárt, ezzel utalva időbeliségük mellett keletkezésük közös helyére is. Ld. Bruno Stäblein: „Zur Frühgeschichte des römischen Chorals”. In: *Atti del Congresso internazionale di musica sacra*. Hrsg. Higinio Anglés. Tournai: Desclée, 1952, 271–275.

7 Uő: „Die Entstehung des gregorianischen Chorals”, *Die Musikforschung* XXVII/1. (Januar–März 1974), 5–17., ide: 7–10.

8 Stephen Joseph Peter van Dijk: „The Urban and Papal Rites in Seventh- and Eighth-Century Rome”, *Sacris Erudiri* XII. (1961), 411–487., ide: 414–415.

9 Joseph Smits van Waesberghe: „L’État actuel des recherches scientifiques dans le domaine du chant grégorien”. In: *Actes du troisième congrès international de musique sacrée. Paris, 1er – 8 juillet 1957. Perspectives de la musique sacrée à la lumière de l’encyclique Musicae sacrae disciplina*. Paris: Edition du Congrès, 1957, 206–217.

10 Cutter: *The Question of the „Old-Roman” Chant*, 4.

11 Ld. legkorábban: Helmut Hucke: „Die Einführung des gregorianischen Gesanges in Frankreich”, *Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* XLIX. (1954), 172–187.

12 Dijk: *The Urban and Papal Rites in Seventh- and Eighth-Century Rome*, 413.

13 Ld. Snow: *The Old Roman Chant*, 487–503.

származhat Rómából.¹⁴ Noha a gregorián dallamok későbbi rendezése, az elméleti háttér – így többek között a tonariusok – kialakítása már nyilvánvalóan tudatos reform eredménye, Hucke az órómai repertoár gregoriánna alakulását nem a Karoling Birodalom tudatos revíziójához kötötte, azt csupán az orális átvétel természetes következményének látta.¹⁵

Továbbra is kérdéses ugyanakkor, hogy a 8. század során a római misszionáriusok által a frankokhoz továbbított repertoár inkább az általunk ismert gregoriánhoz vagy az „órómai ének”-hez áll-e közelebb. A továbbiakban kitérek arra is, hogy a mai kutatásokkal összefüggésben mennyiben releváns ez a kérdésfelvetés, amely a repertoárt érintő 20. századi kutatások mozgatórugójává vált.¹⁶ Hucke alapvető állítása, miszerint a két repertoár közötti különbség a Rómából importált dallamok frankok általi átvételének, majd revíziójának a következménye, a Karoling törekvések fényében nehezen támadható, de kiegészítésre szorul.

A látómezőt szélesíti a gallikán ének problémája. Jóllehet e korai repertoárról források híján kevés ismeretünk lehet, feltételezhető, hogy e helyi változat is hatást gyakorolt a gregorián ének kialakítására. A kutatástörténet kiemelkedő példája Kenneth Levy tanulmánya, amelyben a szerző a gallikán, azaz a korai frank hagyomány gregorián énekekre tett, a rómainál is erőteljesebb hatását vélelmezi.¹⁷ Az átvétel kérdésére, így arra, hogy miképpen befolyásolhatta egy új hagyomány születését a 8. századi frank előzmény és a római ének, később még visszatérek. Előbb a két tradíció közötti különbség megragadására törekszem, kottás források elemzésével.

Stiláris jellemzők: szájhagyományos vagy írott?

Paul Cutter reális irányba indul, amikor a két hagyomány között húzódó szakadékot áthidalva az órómai tradíció természetére irányítja a figyelmet.¹⁸ Munkájában az órómai változat erőteljes szájhagyományos jellegét hangsúlyozza, amellyel részben világossá teszi: a 11–13. század között keletkezett kódexek nem tükrözhetik a repertoár 8. századi, frankok által örökölt állapotát. Érvéleése bármennyire következetes, a mai nézőpontból szélsőségesnek tűnő kérdésfelvetés uralja: „orális vagy írott az órómai tradíció?”¹⁹ Az oralitás melletti érvelésében Walther Lipphardt következő észrevételeire támaszkodik:

14 Helmut Hucke: „Toward a New Historical View of Gregorian Chant”, *Journal of the American Musicological Society* XXXIII/3. (1980 Autumn), 437–467., ide: 442–443.

15 Uott, 442.

16 Ld. Joseph Dyer: „’Tropis semper variantibus’. Compositional Strategies in the Offertories of the Old Roman Chant”, *Early Music History* XVII. (1998), 1–59.; Max Haas: *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral. Historische und analytische computergestützte Untersuchungen*. Bern: Peter Lang, 1997. James McKinnon: *The Advent Project. The Later-Seventh-Century Creation of the Roman Mass Proper*. Berkeley: University of California Press, 2000, 375–403.

17 Kenneth Levy: „A New Look at Old-Roman Chant, I.”, *Early Music History* XIX. (2000), 81–104.; uő: „A New Look at Old-Roman Chant, II.”, *Early Music History* XX. (2001), 173–197.

18 Cutter: *The Old Roman Chant Tradition. Oral or Written?*, 167.

19 Uott

Mivel az órómai dallamok sokkal kevésbé kötöttek dallami szempontból, mint gregorián megfelelőik, mivel egyik létező órómai forrás sem datálható a 11. század közepénél korábbra, és mivel bizonyos 9. századi feljegyzések szerint a rómaiak minden alkalommal másképp énekelték dallamaikat, [...] [feltételezhető, hogy] az órómai rítus, amely meglehetősen improvizatív volt, orálisan művelték nagyon hosszú ideig, így a római és frank dallamanyag közötti különbség az állandóan változó római gyakorlat következménye.²⁰

Amellett, hogy Lipphardt gondolatait veszi alapul, Cutter egy-egy zsolozsma- és miseantifóna órómai és gregorián változatainak összevetésével hívja fel a figyelmet az órómai dallamok kevésbé rögzített, forrásonként eltérő, de alapvetően hasonló, improvizatív jellegére.²¹ Konklúziója a kérdésben tehát az, hogy az órómai gyakorlat elsődlegesen szájhagyományos volt.²² De mit jelent az, hogy elsődlegesen? Mi célt szolgált a repertoár kódexekben rögzítése? Később még visszatérek a kérdésre.

A szájhagyomány erős dominanciájára hivatkozó elemzések egyre gyakoribbá váltak az 1967 utáni kutatásokban. Mindenképp ki kell emelni Joseph Dyer munkásságát: 1971-ben közölt disszertációjában motivikus sablonnyelvként funkcionáló zenei formulák jelenlétét igazolja az órómai offertóriumok egy csoportjában.²³ A kutató által egy sajátos kompozíciós technika elemeinek, egyben az oralitás kifejeződésének tartott formulák „majdnem minden esetben más egyéb dallamszervezési eljárásokkal (ismétlés, visszatérés) összefüggésben vagy szabad szerkezetű anyagokkal kombinálva fordulnak elő” a dallamokban.²⁴ Ráadásul, amint arra Rebecca Maloy felhívja a figyelmet, „a gregorián offertóriumokra nem jellemzők az olyan formulák és motívumismétlések, amelyek a római dallamokban megjelennek. Noha néhány gregorián dallam tonálisan és hangterjedelmében hasonlít az órómai formulákhoz, a zenei és formai kivitelezés tekintetében sokkal változatosabb”.²⁵ Az utóbbi megfigyelések alapján úgy tűnik, az órómai offertóriumokat olyan dallammodellek alkotják, amelyek kevésbé változatosak, és könnyebben megjegyez-

20 „Because the Old-Roman shows far less melodic fixity than the Gregorian, because none of the extant Old-Roman sources can be dated earlier than mid-11th century, and because certain 9th-century reporters claim that the Romans sang their chant differently every time, [...] the Old-Roman was transmitted orally until quite late, that the oral tradition was highly improvisatory, and that the differences between Roman and Frankish chants were caused by the continually changing Roman practice.” Uott, 169.; vö. Walther Lipphardt: „Gregor der Grosse und sein Anteil am römischen Antiphonar”. In: *Atti del Congresso internazionale di musica sacra*. Hrsg. Higinio Anglés. Tournai: Desclée, 1952, 248–254.

21 Cutter: *The Old Roman Chant Tradition. Oral or Written?*, 172–173.

22 Uott, 180.

23 Joseph Dyer: *The Offertories of Old-Roman Chant. A Musico-Liturgical Investigation*. PhD disszertáció: Boston: Boston University, 1971, 148–181.

24 „These formulae (FormA and FormB) almost always occur in conjunction with other procedures of melodic organisation (repetition and return) or in combination with ‘free’ material.” Uó: *Tropis semper variantibus...*, 8.

25 „Gregorian offertories lack the melodic formulas and large-scale repetition that characterize their Roman counterparts. Although some Gregorian melodies are similar to the Roman formulas in range and tonal structure, they are far more varied in the details of the musical surface.” Rebecca Maloy: „The Word-Music Relationship in the Gregorian and Old Roman Offertories”, *Studia Musicologica* XLV/1–2. (2004), 131–148., ide: 136.

hetők, mint gregorián megfelelőik; valamint amelyek a szájhagyományosság – kódexekből megállapítható – hangsúlyos szerepére utalnak.

Az 1. kottán a *Sperent in te omnes* offertórium kezdetének gregorián és órómai változatát szemléltetem; az összevetés alátámasztja a fenti állításokat, valamint ilusztrálja a két hagyomány formulahasználatának, dallamkezelésének különbségeit.²⁶ Az órómai dallamok vizsgálatakor szembeötlő, hogy azok „formulákból” építkeznek, míg a gregorián változat motívumainak kialakítása ettől alapvetően eltér. A gregoriánban az egyes dallamívek nagyobb hangterjedelmet járnak be, gyakori a terc és a kvarttávolságok hangközugrásokkal történő körüljárása. Ezzel a konjunkt dallamszövésessel – a dallamívek súlypontjának tág ambituson belüli gyakori áthelyeződésével – szemben az órómai hagyományban a szekundlépésekben mozgó, szűkebb ambitusú formulák általánosak. A kottapéldában az órómai dallam felett látható betűjelek Dyer szisztémáját követik. A tétel szerkezetét elsősorban ezen „építőkövek” elrendezése, sorrendje határozza meg, az utóbbi jellemző tendenciákat mutat. A *b2–c1–d1* kapcsolat több alkalommal szerepel; a *d2–b2* kötés pedig egészen ritka – kvarttávolsággal járó – fordulat, amely egy-egy hosszabb melizma után fordul elő. Megfigyelhetők emellett olyan elemek is, amelyek csak egy adott formula közelebbi vagy távolabbi variánsaként értelmezhetők, vagy egyáltalán nem definiálhatók. E szabad szerkezetű melizmákat *x* jelöli.²⁷

Az órómai dallamban látható variációk a Dyer által definiált nyelv sokkal szabadabb alkalmazását sejtetik.²⁸ Már a szerző is megjegyzi, hogy a formulák alkalmazását meglehetősen rugalmasság és szabadság jellemzi.²⁹ A motívumok nem feltétlenül jelennek meg minden összetevőjünkkel együtt, így alkalmanként nehéz megkülönböztetni a tényleges formulákat az azokra kisebb-nagyobb mértékben emlékeztető melizmáktól.³⁰ A kutató arra is utal, hogy „a formulákat vagy azok egyes elemeit ritkán érinti dallami variáció.”³¹

26 A kottapéldában szereplő órómai dallamnak a trasteverei Szent Cecília Graduálében, a gregorián dallamnak egy 1160 körül keletkezett premontrei (őrzőhely: Porrentruy) forrásban fellelhető változatát közlöm. Noha a két forrás csaknem száz év különbséggel keletkezett, látni fogjuk, hogy az órómai források között nem tapasztalhatók olyan eltérések, amelyek az összehasonlítást ebben a formában hátrányosan érintenék.

27 További érdekesség, hogy az *e* formula mindkét alkalommal párban áll, első tagja ugyanakkor egy hanggal rövidebb ebben a forrásban: *g–a–g–f* helyett *g–a–f* hangok szerepelnek.

28 Meg kell jegyeznünk, hogy Maloy a második tónusba sorolható tételek vizsgálata során javasolja a dyeri formulakészlet bővítését: Rebecca Maloy: *Inside the Offertory – Aspects of Chronology and Transmission*. New York: Oxford University Press, 2010, 96–100. Kelemen Gábor Imre aktuális disszertációja hazai és nemzetközi viszonylatban is hiánypótló, a kutatástörténet jelen tanulmányhoz hasonló áttekintése mellett a Dyer által megállapított, Maloy által elfogadott formularendszer átalakítására és talán szabadabb értelmezésére törekszik, témáját a korabeli énektechnika felől közelíti meg, hangsúlyozva ezzel a hagyomány improvizatív hátterét, vizsgálatát pedig kiterjeszti az offertóriumon kívüli proprium tételekre is: Kelemen Gábor Imre: *Repertoár a repertoárban – Egy archaikus énekstílus nyomai az órómai graduálékban*. PhD disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2021, 32–160.

29 Dyer: *The Offertories of Old-Roman Chant*, 149.

30 Uő: *Tropis semper variantibus...*, 8.

31 „Rarely are the formulae or individual elements thereof subject to melodic variation.” Uott

CH-P 18 f. 144.



CH-COBodmer 74 f. 65 v.

OF

b1 d1 f g b1+2

Spe - rent in te o - mnes qui no - ve - runt no - men

CH-P

c1 d1 d2 e var e d1var b2 a2 x1

C 74

tu - um Do - mi - ne quo - ni - am non de - re - lin -

CH-P

d2+b2 d1 f var f var d1 b2 x2 b2+c1

C 74

- quis que - ren - tes te psal - li - te Do - mi - no qui

CH-P

b2 c1 d1 e var e d1var b2 a2

C 74

ha - bi - tat in Si - on quo - ni - am non est o -

CH-P

x1 d2+b2 c1 b1 b2 c1 d1 f d2

C 74

bli - tus o - ra - - ti - o - nem pau - pe - rum.

1. kotta: A Sperent in te omnes egy gregorián (Porrentruy, Bibliothèque cantonale jurassienne, 18, CH-P 18) és egy óromai (Cologny, Biblioteca Bodmeriana, Cod. Bodmer 74, CH-COBodmer 74) változata

Nem világos azonban, hogy a rugalmas, szabad megfogalmazást és a dallami variációt miként definiálja a szerző, illetve a kettő miképpen zárja ki egymást.³² Érdemes további összevetéssel vizsgálni, mit is jelent az említett „szabadság”. A 2. kotta a *Sperent in te omnes* három órómai graduáleforrásban fellelhető változata közötti eltéréseket szemlélteti. Bár a kottában jelölt motívumok között kevés különbség mutatkozik, összevetésük talán lehetőséget ad arra, hogy megbecsüljük, mennyire váltak az egyes formulák rögzítetté az ekkor már írásbeli továbbhagyományozódás folyamatában. Az *x*-szel jelölt – nem definiálható – szabadon formált melizmák egy-egy hangja különbözik a forrásokban. A *g*-vel jelölt, a dallamban mindössze egyszer szereplő motívum a Szent Péter Graduáléban már eltér, illetve kibővült. A csupán jóindulattal az *f* variánsának jelölt melizma mindkét későbbi forrásban egy hanggal hosszabb. A két korábbi kódex punctumait és virgáit a Szent Péter Graduále következetesen clivisre cseréli. A trastevereivel ellentétben a lateráni forrás nem hagyja el az *e* formula középső skálahangját, egy másik alkalommal a Szent Péter Graduále pótolja azt. Ettől függetlenül a jelzett motívumok alapjellegüket megtartják, származtathatók egymásból.

A különbségek interpretációja óvatosságot igényel: noha a gregorián variánsok jelentősebb eltéréseket mutatnak, figyelembe kell vennünk: az órómai hagyomány forrásai igen szűk földrajzi környezetben – egyetlen város vonzáskörzetében, „mindössze” kétszáz év alatt keletkeztek. Hozzá kell tenni ugyanakkor, hogy – az általános vélekedéssel egyetértésben – az órómai repertoár anyaga az írásbeli átadás idejére minden bizonnyal már kisebb-nagyobb mértékben rögzítve volt, ennél fogva lehetetlen rekonstruálni az írásosságot megelőző szójhagyomány variabilitásának a mértékét. Maloy olvasatában „a három forrás lényegében azonos dallamokat tartalmaz; noha jelentékeny variánsok is találhatóak, azok nem általánosak”.³³

A hagyomány természetének minél pontosabb megragadásához a kutatás alapvető eszköze az összehasonlító elemzés. A fenti példákban azonban bizonyos mértékig világossá vált, hogy a mintapéldaszerűen rögzített formulák, bár hozzájárulnak a dallamok felépítésének jobb megértéséhez, nem világítanak rá a hagyomány egyes – gyakorlatban megnyilvánuló – sajátosságaira.³⁴ Érdemes a formulákat általánosabban, a tradíció működése szempontjából értelmezni: rögzítettségük mértéke, variálhatóságuk olyan *idiómák* érvényességét sejteti, amelyek időben változhattak, és rugalmasan működtek a dallamok megszólaltatásakor. Idiómák, nem kizárólag dialektikai értelemben. Az elnevezés a más hagyományoktól való megkülönböztetés során is alkalmas lehet arra, hogy kifejezze, ami a repertoár szempontjából igazán egyéni: közösségi, egyben zenei identitást jelent.

32 Érdemes megfigyelni, hogy a variáció lehetőségét Dyer is figyelembe vette a formulák mintapéldaszerű meghatározásakor, azonban e lehetőségek száma – éppen a kottás rögzítés miatt – az ő olvasatában meglehetősen alacsony: ld. uő: *The Offertories of Old-Roman Chant*, 149.

33 „The three sources transmit essentially the same melodies; significant variants between them, while present, are not the norm.” Maloy: *Inside the Offertory – Aspects of Chronology and Transmission*, 101.

34 Ld. később Treitler improvizációról szóló magyarázatát.

CH-COBodmer 74 f. 65 v.



I-Rvat lat.5319 f. 68 v.



I-Rvat SP F 22 f. 40 v., 41 r.

Spe - rent in te o - mnes qui no - ve - runt no - men tu - um



Do - mi - ne quo - ni - am non de - re - lin - quis que - ren - tes



te psal - li - te Do - mi - no qui ha - bi - tat in Si - on quo -



ni - am non est o - bli - tus o - ra - ti - o - nem pau - pe - rum.

2. kotta: A Sperent in te omnes órómai graduálékban: a Szent Cecília Graduálékban (CH-COBodmer 74), a Lateráni Graduálékban (I-Rvat lat. 5319) és a Szent Péter Graduálékban (I-Rvat SP F 22) fellelhető változatai

A kutatás új iránya: zene és szöveg kapcsolatának vizsgálata

A fenti kontextusban érdemes vizsgálni zene és szöveg kölcsönhatásait is. Dyer elemző olvasata inspirálhatta többek között Rebecca Maloy 2004-es tanulmányát, amelyben a szerző a tárgyalt formulákkal összefüggésben állapít meg kapcsolatot bizonyos szöveg- és dallamelemek között.³⁵ Megfigyelésének lényegi pontja, mely szerint az énekesek egy ismert szabályrendszer alapján, teljes tételek memorizálása nélkül szólaltatták meg a dallamokat, közel áll az általam említett idiómákhoz.³⁶ A zene és szöveg kapcsolatáról szóló eszmefuttatása különösen gondolatébresztő, mert bizonyos szavak számos tételben megfigyelhető, igen hasonló zenei megvalósítására hívja fel a figyelmet.³⁷ E különös viszony feltételezése körültekintő magyarázatot kíván. A szerző javaslata alapján feltételezhető, hogy a szavak fonetikus alakja, hangsúlya, esetleg jelentéstartalma elősegíthette az offertóriumok dallami alkotórészeinek felidézését azok megszólaltatói számára, hiszen gyakorlatuk mögött nem állt olyan elmélet, amely a gregorián repertoár kialakításában érvényesült. Maloy ráadásul arra következtet, hogy a zene és a szöveg párhuzamai sokkal mélyebb gyökeret vertek az órómai hagyományban, mint a gregoriánban.³⁸ Hogy a kottairás előtti időszakban dallam és nyelv erőteljes kapcsolódása, összefüggéshálója tette lehetővé a zenei hagyomány művelését, kevésbé vitatott gondolat.³⁹ Az órómai repertoár esetében azonban úgy tűnik, hogy ez az összefüggés később, a notáció szerepének felértékelődése után is megmaradt a rögzített dallamokban.

Az 1. kotta kapcsán egy más jellegű észrevétel is tehető. A tétel szerkezetének vizsgálatakor szembeűnik, hogy egy, a formulák szerint definitív dallamsor kétszer is elhangzik. Alább félkövér kiemeléssel jelzem, mely szövegszakaszokhoz tartozik az érintett dallam.⁴⁰

11 *Sperent in te omnes qui noverunt
nomen tuum, Domine, quoniam
non derelinquis quaerentes te.*

12a *Psallite Domino qui habitat in Sion,*

13b *quoniam non est oblitus orationes
pauperum,*

*Bízzanak benned mind, kik ismerik a
te nevedet, Uram, mert nem
hagyod el, akik keresnek téged.*

*Zengjete az Úrnak, ki Sionban lakik,
mert nem feledte el a szegények imáit.*

Világos, hogy a kérdéses zenei anyag elhelyezése nem a szöveg tagolásával függ össze, hiszen a strófák önmagukban nem jelentettek sokat a közösség számára. Az offertóriumok szövegeként felhasznált zsolnárszakaszok kiválasztását és elrendezését a zenei struktúra határozta meg.⁴¹ Egy különös összefüggés a tartalommal viszont felvetődik. Az ismétlődő dallamív ugyanis olyan szakaszokban jelenik

35 Maloy: *The Word-Music Relationship in the Gregorian and Old Roman Offertories*, 131–148.

36 Uott, 136.

37 Uott, 137.

38 Maloy: *Inside the Offertory – Aspects of Chronology and Transmission*, 127.

39 Ld. Leo Treitler: „The 'Unwritten' and 'Written Transmission' of Medieval Chant and the Start-Up of Musical Notation”, *The Journal of Musicology* X/2. (1992 Spring), 131–191., ide: 144.

40 A 9. zsolnárszakaszának szó szerinti fordítását közlöm.

41 Maloy: *Inside the Offertory – Aspects of Chronology and Transmission*, 31.

meg, amelyek nyelvtani alakjaik szerint összeegyeztethetők. Maloy a szakasszal kapcsolatban a tematikai-szerkezeti egységre való törekvés elvét hangsúlyozza, és megjegyzi: a szöveges tartalom mindkét esetben az Úr törődését fejezi ki.⁴² Ismert jelenség, hogy a dyeri formulák hosszabb-rövidebb kombinációkban ismétlődnek, visszatérnek; a tárgyalt – mintegy tizenöt melizma hosszúságú – szakasz talán mégis túl terjedelmes ahhoz, hogy visszatéréseinek kizárólag zenei-esztétikai indítékai legyenek. Elképzelhető, hogy egy-egy anyag zenei megvalósítása a hagyomány művelőinek szövegfelfogásától, szövegelemekhez társított dallameszmék alkalmazásától függött?

A jelenség szemléletesebb és talán meggyőzőbb példája lehet a *Perfice gressus* offertórium (3. kotta). A dallam többször visszatérő, ekképpen jellegzetes motívuma azonos szerkezetű nyelvtani alakokkal áll együtt. Az első melizma minden esetben az állítmány utolsó, míg a második a birtokos névmás első szótagjához kapcsolódik. A visszatérő „formula” változó szöveg- és dallamkörnyezetbe – nyilvánvalóan tudatos elgondolás alapján – ékelődik be. A motívum megjelenését a birtokos névmás indokolja nyelviileg, amelyet az azt megelőző szó utolsó melizmája készít elő. Ehhez hasonlóan alakját tekintve a *Sperent omnes* dallam jelölt szöveg-egységeinek is a második része állítható párhuzamba („quoniam non derelinquis” és „quoniam non est oblitus”), míg a megelőző részek hasonlóképp tekinthetők egyfajta zenei előkészítésnek. Az utóbbi két tétellel illusztrált felvetés általánosabb érvényessége további példákön vizsgálható.

CH-COBodmer 74 f. 35 v., 36 r.



(vestigi)	-a	me-(a)	R
(ver)	-ba	me-(a)	
(justiti)	-am	me-(am)	V ₁
(deprecatio)	-nem	me-(am)	
(oratio)	-nem	me-(am)	
(conspic)	-tu	tu-(o)	V ₂
(glori)	-a	tu-(a)	

3. kotta: A *Perfice gressus* visszatérő formulájához kapcsolódó szövegszakaszok

A római ének frank átvételének kérdése

Maloy kitért a római repertoár frankok általi átvételének kérdésére, 2004-ben ezzel kapcsolatban két lehetőséget vázolt fel.⁴³ Az első szerint a római tradíció még nem támaszkodott ennyire erőteljesen – a dyeri értelemben vett – formulatív nyelvre a szájhagyomány korai stádiumában; ez magyarázza, hogy a gregorián vál-

42 Uott, 53.

43 Uő: *The Word-Music Relationship in the Gregorian and Old Roman Offertories*, 140–142.

tozat is híján van annak. Maloy emellett foglal állást. A második lehetőség szerint a frankok nem tudták megfelelően elsajátítani a már a 8. században is létező formulákat, ennél fogva tradíciójukat a rómainál eltérő zenei gondolkodás nyomán alakították ki. Az utóbbi változat számomra mégsem tűnik elképzelhetetlennek, és nem vethető el egyértelműen.⁴⁴ A kutató egy későbbi, nagyszabású munkájában részletezi korábbi elképzelését, és a formula nélküli római, illetve gregorián dallamok hasonlóságát alapul véve érvel az álláspontja mellett.⁴⁵ Megfigyelése alapján valószínűtlen, hogy a gall hagyománynak elsődleges szerepe lett volna a gregorián repertoár kialakulásában, ugyanis a gregorián és órómai offertóriumok egy csoportja egyértelmű rokonságot mutat, s mivel ez a hasonlóság éppen a formula nélküli órómai dallamok esetében látható, a formulák 8. századi létezése is vitatható. Létezésük kérdése ugyanakkor nem zárja ki az átvétel esetleges nehézségeit, noha a kutató erre csak 2010-ben világított rá egyértelműen.

A cantus romanus átvételének nehézségeiről két 9. század végén keletkezett forrás is beszámol. A szent-galleni Notker Balbulus Nagy Károly birodalmáról szóló művében saját és a római énekek közötti jelentős különbségekről tesz említést, valamint arról, hogy a rómaiak – irigyelve a frankok dicsőségét – mindenáron azon fáradoztak, hogy a helyi énekesek tanítását megnehezítsék, és megakadályozzák a repertoár átörökítését.⁴⁶ Ezzel szemben Nagy Gergely pápa életrajzában János diakónus úgy nyilatkozik a frankokról, hogy azok barbár viselkedésük folytán alkalmatlanok a római dallamok megtanulására; durva, erőteljes hangjuk valódi zajjá teszi a rómaiak kecses kantilénáját.⁴⁷

Az anekdoták hitelessége ugyan kérdéses, mégis rámutatnak a repertoár átörökítésének egy fontos aspektusára: a kulturális közegek jelentős szerepére és azok különbségeire a hagyományok kialakításának folyamatában. Kenneth Levy azzal, hogy a római változat helyett a frank előzmény erőteljes befolyását látja elsődlegesnek a gregorián repertoár létrehozásában, szintén előtérbe helyezi az átvétel nehézségeinek kérdését. Így fogalmaz:

Bizonyára lehettek gyakorlati nehézségek és még nemzeti ellenérzések is [az átvétel során]. A római ének improvizatív technikája talán nem volt szimpatikus a frankok számára, akik a mozarab-gall típusú offertóriumok teljesen megszilárdult dallamegységeihez voltak hozzászokva [...] és a római dallamok talán nem voltak eléggé egyéniek ahhoz, hogy könnyen megjegyezzék őket.⁴⁸

44 Ld. pl. Kenneth Levy magyarázatát: Levy: *A New Look at Old-Roman Chant*, II., 173–196.

45 Maloy: *Inside the Offertory – Aspects of Chronology and Transmission*, 127–131.

46 Notker der Stammler: *Taten Kaiser Karls des Grossen*. Hrsg. Hans Frieder Haefele. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1959 (Monumenta Germaniae Historica. Scriptorum rerum germanicarum. Nova Series, 12.), 15.; Levy: *A New Look at Old-Roman Chant*, II., 187–189.; uő: „Gregorian Chant and the Romans”, *Journal of the American Musicological Society* LVI/1. (2003 Spring), 5–41., ide: 12.

47 János diakónus: „Sancti Gregorii magni Vita”. In: *Patrologiae Cursus Completus. Acc. Jacques Paul Migne*. Garnier: Párizs, 1862 (Series Latina, 75.), 59–242., ide: 90–91.; Levy: *A New Look at Old-Roman Chant*, II., 185–187.; uő: *Gregorian Chant and the Romans*, 13.

48 „But there were practical difficulties and even national resentments. ROM’s improvisatory techniques may not have been congenial to the Franks, who were used to fully formed melodic entities of

A rendelkezésre álló források alapján aligha becsülhető meg, hogy a frank és a római énekanyag milyen arányban keveredett a gregoriánnum születése idején. Ettől függetlenül a római és a frank kulturális közeg különbségének hangsúlyozása azért is lehet előnyös napjaink kutatásai számára, mert míg korábban a gregorián és az órómai repertoár közös hátterére irányult a legnagyobb figyelem, ezúttal a cél e két, forrásokból is ismert hagyomány különbségeinek a megfogalmazása.

Az írott órómai források (újra)értékelése: improvizáció és notáció viszonya

Az órómai szájhagyomány természete – az említések és a források tükrében – erősen improvizatív jellegű lehetett.⁴⁹ Ahogyan Leo Treitler is rámutat, korábban a középkori zene hagyományait kizárólag írott források kontextusában vizsgálták, mit sem törődve az oralitás – akár a kottairást megelőző, akár az írásossággal egyidejűleg érvényes – funkciójával. Ennek belátásához el kellett vetni a kutatások középpontjában álló kottás források szerepének kizárólagosságát, valamint a 19. század szemléletéből származó elképzelést az improvizációról és a kompozícióról mint individuális szubjektumról is.⁵⁰ Az utóbbi fogalmak között a romantika felfogása ugyanis alapvető különbséget tett, ez a különbség a 20. századi történeti kutatás nyelvében is megnyilvánult. Treitler így definiálja a terminológia középkori zenére alkalmazásának problematikáját:

Az improvizáció romantikus koncepcióját a vele ellentétes kompozícióval szemben határozták meg, így az alkalmatlan az íratlan középkori énekhagyományok leírására, azok ugyanis nem felelnek meg ennek a kettősségnek.⁵¹

A kutató átfogóan tárgyalja a két fogalom történetileg helyes értelmezésének lehetőségeit. Frederic C. Barlett pszichológus munkájára hivatkozva hangsúlyozza, hogy az emlékezés nem a tárgy reprodukciója, sokkal inkább annak rekonstruálása, újraalkotása.⁵² A kompozíció ennél fogva nem egy előre elgondolt és ismert alkotás, hanem egy olyan absztrakció, amely magában az előadás folyamatában valósul meg.⁵³ Az előadás sem a semmiből keletkezik: a dallamok megszólaltatóinak rendelkezniük kellett olyan készségekkel, előzetes ismeretekkel, *idiómákkal*, amelyek

the MOZ-GALL offertory type. [...] Then too, the Roman melodies, with their constant twists, may not have been individual enough to be readily memorised.” Levy: *A New Look at Old-Roman Chant*, II., 196.

49 Ld. többek között: Leo Treitler: „Medieval Improvisation”, *The World of Music* XXXIII/3. (1991), 66–91.

50 Ld. uő: *The Unwritten and Written Transmission of Medieval Chant...*, 132–133., 146., 148–149.

51 „The dependence of the Romantic concept of improvisation on an opposite conception of composition is a clue to its inappropriateness for the description of unwritten medieval chant traditions, which do not answer to such a duality.” Uott, 149.

52 Uő: „Homer and Gregory. The Transmission of Epic Poetry and Plainchant”, *The Musical Quarterly* LX/3. (1974 July), 333–372., ide: 344.; vö. Frederic C. Barlett: *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1932.

53 Treitler: *The Unwritten and Written Transmission of Medieval Chant...*, 135.

összhangban álltak a közösség szokásrendszerével és talán a hagyományt művelők elvárásaival.⁵⁴ E követelmények révén lehetett sikeres az improvizáció, amelyet semmiképp sem szabad úgy elképzelnünk, mintha az valami – mai értelemben vett – új létrehozására irányult volna. Miképpen függ össze az improvizáció az oralitással?

Ebben a tekintetben érdemes szemügyre venni Cutter észrevételeit. Ő a repertoárhoz való kései hozzátételek kapcsán úgy fogalmaz, hogy míg a gregoriánt művelők nyitottak voltak az új kompozíciók létrehozására, addig az órómai tradíció ebből a szempontból lényegesen konzervatívabb, takarékosabb.⁵⁵ Figyelembe véve az improvizációról kialakult elképzelést, valószínűsíthető: valójában nem volt szükség arra, hogy „új” kompozíciókat rögzítsenek és foglaljanak kottába, ha egyszer azok minden előadás alkalmával újraképződtek. Itt merül fel a kérdés, amely a 20. század végi kutatásokat szintén meghatározta: vajon e kéziratok mennyit tükröznek vissza az élő hagyományból? Fontos leszögezni, hogy a szájhagyomány erőteljes dominanciáját hangsúlyozó elképzelések mellett álló legáltalánosabb érv az írásosság 1071 előtti teljes hiánya Rómában. Treitler és Cutter lényeges támpontja a – gregorián és órómai – repertoárok természete közötti különbség megragadásánál ebből kifolyólag az, hogy az órómai típus hosszabb ideig hagyományozódott orálisan, mint a gregorián.⁵⁶ John Boe 1999-ben publikált tanulmánya nyomán azonban ma már tudjuk: Rómában 1071 előtt is bőven létezett notáció, valamint kéziratok kultúra.⁵⁷ Miben ragadható hát meg a frank és római gondolkodás közötti különbség? Ezen a ponton veszíti érvényét a Cutter által 1967-ben javasolt „szájhagyományos” és „írott” tradícióként megfogalmazott különbségtétel, amely kategorizálás nyomán a kutató sem tudta az orálisnak vélt hagyomány írott emlékeit értékelni.

A notált anyagok jelenléte ugyan nem zárja ki az oralitás domináns szerepét, mégsem valószínű, hogy a két tradíciót tisztán a szájhagyományosság és az írásosság fokmérői alapján kell megkülönböztetnünk. Sokkal jelentősebb az a kulturális közeg, amely Cutter olvasatában a frankokétól eltérő ötletek alapján született „kompozíciókat”, és az azokhoz való hozzáállást jelenti.⁵⁸ Treitler az eszközök gazdaságosságát emlegeti az órómai dallamok esetében, ám ez a gazdaságosság, takarékoság nem tudható be kizárólagosan a szájhagyományosságnak.⁵⁹ A szájhagyomány erőssége talán abból ered, hogy a római tradíció mögött nem alakult ki olyan elméleti háttér, amely a komponálási kedvet erősítette volna. Hagyományukat hosszú ideig a már tárgyalt – improvizáción alapuló – szellemiség jegyében ápolhatták.

54 Vö. uő: *Homer and Gregory*, 346–347.

55 Paul Cutter: „Oral Transmission of the Old-Roman Responsories?”, *The Musical Quarterly* LXII/2. (1976 April), 182–194., ide: 191.

56 Rebecca Maloy, Paul Cutter és Leo Treitler hivatkozott munkái is ezen az elképzelésen alapulnak.

57 John Boe: „Music Notation in Archivio San Pietro C 105 and in the Farfa Breviary, Chigi C. VI. 177”, *Early Music History* XVIII. (1999), 1–45., ide: 1–3.

58 Cutter: *Oral Transmission of the Old-Roman Responsories?*, 183.

59 Treitler: *The Unwritten and Written Transmission of Medieval Chant...*, 150.; uő: *Homer and Gregor*, 369–370.

A korai vonalrendszeres notáció problémái az órómai forrásokban

A notált kódexek funkcióját Treitler 1992-es tanulmányában értelmezi.⁶⁰ Az írásság feltételezett, 1071 előtti hiányára hagyatkozva tekinti a trasteverei kódexet az órómai hagyomány első ismert írásos rögzítésének, amely értelmezése szerint bizonyos fokig tükrözte ugyan a szájhagyományos formulákat, ugyanakkor magát az élő hagyományt is befolyásolta.⁶¹ Míg Cuttert zavarba ejtik az orálisnak vélt hagyomány írásos lenyomatai, addig Treitler úgy vélekedik, hogy a kottázott anyagok elsősorban a dallamok emlékezetbe idézésére szolgáltak, mivel a vonalrendszerben feltüntetett hangmagasságok esetenként pontatlanok.⁶²

Joggal fogalmazható meg a kérdés: miért gondoljuk, hogy a hagyomány rögzítői azonnal alkalmazkodtak a vonalrendszer által nyújtott összes lehetőséghez? Treitler az egyes tételek között fellelt apró, de jelentékeny dallamvariánsok, változatok kapcsán a következő feltételezéssel él:

A forrásokban fellelhető ilyen jellegű variánsok mind a notátoroknak (vagy szkriptoroknak) a dallamok lejegyzése közben támadt nehézségeiről tudósítanak. Az órómai ének első lejegyzőinek készen kellett állniuk a hangközök pontos átalakítására függőleges távolságokká, ami egy olyan lejegyzési rendszer működési elve volt, amely nem az írásbeli zenei hagyományuk tapasztalatával fejlődött. Ez a feladat számunkra már természetes, de számukra teljesen idegen lehetett. Itt tehát olyan változatok jöttek létre az írásbeli átadás révén, amelyek az íratlan átadás során valószínűleg nem fordultak volna elő.⁶³

Bár Treitler a tanulmányát ekkor még annak tudatában írhatta, hogy a római notációt elsőként az 1071-es trasteverei kódex reprezentálja, az egyes hangmagasságok bizonytalan jelölésére vonatkozó elképzelése – tudniillik, hogy az új rendszerhez való alkalmazás még nem volt tökéletes – nem áll ellentétben azzal, hogy 1071 előtt is létezett notáció a térségben, hiszen a guidói diasztematika az első órómai graduále születésekor még jócskán újdonságként hatott. Nem zárható ki, hogy a római notátorok először idegenkedtek a vonalrendszertől. A források összehasonlításakor mégis figyelembe kell vennünk, hogy azok közel sem egy időben keletkeztek. A 13. századi Szent Péter Graduále esetében már aligha tűnik elképzelhetőnek, hogy a diasztematikus írásmód zavarba ejtette a kézirat rögzítőit, jóllehet ez a forrás tér el leginkább a másik kettőtől. Az a vélekedés, hogy az írásbeli

60 Uő: *The Unwritten and Written Transmission of Medieval Chant...*, 131–191.

61 Uott, 138.

62 A szerző a *Sciant gentes* kezdetű graduále, valamint a *Factus est* kezdetű offertórium változatainak összevetésére alapozza feltételezését. Uott, 143., 157–158.

63 „All such variants in these sources are clues to a difficulty that the notators must have had in writing down their melodies [...]. But the first notators of Old Roman chant would have had to add to their tasks the exact translation of melodic interval-distance into the fine differentiation of vertical distance that was the operating principle of a notational system that did not evolve with the experience of their musical tradition in writing [...]. That task is second nature to us but must have been totally strange to them. So here variants were created through written transmission that would not likely have occurred in unwritten transmission.” Uott, 158.

átadás következtében olyan dallamváltozatok jöttek létre, amelyek éppen a Treitler által hangsúlyozott orális, improvizatív közeg gyakorlatával szembeállíthatók, attól megkülönböztethetők, csak alapos magyarázat mellett nyer jelentőséget. James Grier szerint a források közötti eltérések értékelésekor például figyelembe kell vennünk, hogy a másolási hibának vélt különbségek az adott zenei anyag stílusához illeszkednek-e, vagy sem; az előbbi esetben ugyanis inkább lehet szó a hagyományon belüli variánsokról, mintsem notációs hibákról.⁶⁴

Treitler a notáció „ügyetlenségeire” a *Sciant gentes* kezdetű graduale változatainak összevetése során igyekszik rámutatni, ugyanakkor az egyik általa kiemelt melizma átírása a munkájában sajnos pontatlan.⁶⁵ A 4. kottán a kérdéses szakasz a kutató által lejegyzett (a bal oldalon), valamint az általam átírt változatban (a jobb oldalon) látható. A helyesen átírt változatokat összevetve megállapítható, hogy Treitler értelmezéséhez képest lényegesen kevesebb a különbség a források között: a Szent Cecília Graduále melizmájának *g-f-a-g-f* hangjait a két összehasonlító forrásban egy szekunddal feljebb rögzítették, a Szent Péter Graduáléban a *g-h* tercélépést egy átmenő *a* hanggal töltötték ki.⁶⁶ A melizmák utolsó, harmadik tagja ugyanakkor megegyezik a forrásokban.

Elengedhetetlen, hogy a guidói reform hatásait tágabb közegben vizsgáljuk. Amiképp azt tudjuk – és Szendrei Janka is rámutatott – Európa északabbi régiói sokkal konzervatívabban álltak hozzá a vonalrendszer bevezetéséhez.⁶⁷ Német nyelvterületeken az innováció a 11–12. században csak szigetszerűen – például némely bencés reformkolostorokban – érvényesült, aminek oka az is lehetett, hogy bár a zeneelméleti traktátusok szerzői kísérleteztek a kottairással, a mindennapi gyakorlatot nem sikerült összhangba hozniuk az elmélettel, ráadásul az ő notációs jeleik voltak a legkevésbé hozzáfűzhetőek a guidói rendszerhez.⁶⁸ Beneventán és aquitán szkriptóriumok eleinte szintén ellenálltak a reformnak azzal az indokkal, hogy kottairásuk elég fejlett és jól olvasható.⁶⁹ Néhány fontos, nagy hagyományal rendelkező érsekség – mint például Lyon, a híres francia notációs régió közepén – elutasította a vonalrendszeres kottairás bevezetését, kizárólag azért, hogy ezzel politikai függetlenségét hangsúlyozza.⁷⁰ A vonalrendszer feltalálása egy olyan kognitív változás következménye lehetett, amelyet a notáció széles körű elterjedése, intenzív használata indított el, és amelynek gyakorlati haszna felülírhatta az egyes térségek politikai ambícióit.⁷¹ Ez a változás Európa északi és déli régióira

64 James Grier: *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*. New York: Cambridge University Press, 1996, 68–69.

65 Ld. Treitler: *The Unwritten and Written Transmission of Medieval Chant...*, 152.

66 Hasonló jelenséget a 2. kotta *e* formulája esetében is láthattunk.


67 Szendrei Janka: „The Introduction of Staff Notation into Middle Europe”, *Studia Musicologica* XXVIII/1–4. (1986), 303–319., ide: 304, 306.



68 Uott



69 Uott, 306–307.

70 Uott, 304.

71 Vö. Susan Rankin: „On The Treatment of Pitch in Early Music Writing”, *Early Music* XXX. (2011), 105–175., ide: 108.

GR  CH-COBodmer 74 f. 35 v.
 (altissi)-mus

GR  I-Rvat lat. 5319  f. 36 r.
 (altissi)-mus

GR  I-Rvat SP F 22  f. 16 r.
 (altissi)-mus

4. kotta. A Sciant gentes Treitler által tárgyalt szakasza

időbeli eltolással ugyan, de egyaránt hatást gyakorolt. Róma első az újítok között, szándékai között pedig minden bizonnyal nagy jelentőséggel bírt a repertoár minél pontosabb rögzítése, ezáltal gyorsabb tanulhatósága. Bizonyos: a kottairás szerepének felértékelődése befolyásolta a dallamok továbbhagyományozódásának módját. Ugyanakkor figyelembe véve az európai kottairást ért változások indítékait és eredményeit, valamint az órómai hagyomány improvizatív hátterét, kevésbé tűnik elképzelhetőnek, hogy a tárgyalt dallamváltozatok Treitler által fellelt különbségei notációs hibákból származnának.

Visszatérés az órómai graduálék első említéséhez – reflexió

A kutatástörténet általános ívének felrajzolása után visszatérek az órómai kódexek első, 1891-es említésére.⁷² Az André Mocquereau-tól idézett lábjegyzetnek korábban azon részét próbáltuk értelmezni, amely a kutatásokat lényegileg inspirálta. Ez a jegyzet azonban tartalmaz olyan észrevételeket is, amelyeket eddig, úgy tűnik, figyelmen kívül hagytak, ugyanakkor a tárgyalt hagyományok természetének egy-egy lényeges aspektusára is rávilágítanak. Mocquereau a következőket írja:

Az e kódexekben használt énekek többsége sem a neumák elosztásának gazdaságossága, sem a zenei hangközők sorrendje alapján nem kapcsolódik a hagyományhoz.⁷³

Valamint:

Úgy tűnik, hogy ezek a dallamok egy viszonylag új korszakból származnak, amikor a gregorián kompozíció szabályai kezdtek kiesni a használatból: ezt mutatja az a gyakran hibás vagy ügyetlen mód, ahogyan a szavakat a zenéhez illesztik, nem beszélve más jelekről, amelyek kifejtése itt túl hosszú lenne.⁷⁴

72 Mocquereau–Gajard (éd.): *Paléographie Musicale*, II., 4–6.

73 „La plupart des chants en usage dans ces codex ne se rapportent à la tradition ni par l'économie de la distribution de leurs neumes, ni par la suite des intervalles musicaux.” Uott, 5.

74 „Ces mélodies semblent dater d'une époque relativement récente, dans laquelle les règles de composition grégorienne commençaient à tomber en désuétude: c'est ce que révèle la manière souvent fautive ou maladroite avec laquelle les paroles sont appliquées à la musique, sans parler des autres indices qu'il serait trop long d'exposer ici.” Uott.

Bár a jegyzet szerzője alapvetően hibás következtetésekre jut a dallamok eredetét illetően, észrevételei ma is tanulságosak. Nyilvánvaló, hogy a gregorián kompozíciós elv szabályai nem kezdhettek kiesni a gyakorlatból, hiszen egyáltalán nem is léteztek az órómai tradíció keretein belül. Elképzelhető, hogy „a zenei hangközök szokatlan sorrendjére” való utalás egy 19. századi olvasata volna annak a különbségtételnek, amely Cutter megfogalmazásában a frankokétól eltérő ötletek alapján született órómai kompozíciókat jelenti? A „szavak zenére illesztésének ügyetlen módja” mint esztétikai olvasat összefügghet zene és szöveg Maloy által javasolt viszonyával? Ez utóbbit nehezebb megítélni. Ettől függetlenül különös, hogy Mocquereau esztétikai alapokon nyugvó állításai napjaink kutatási eredményeivel összefüggésben értékelhetők. Többek között Leo Treitler és Paul Cutter munkássága volt szükséges ahhoz, hogy a szerző sorait – az elmúlt évszázad kutatástörténetéből leszűrhető háttértudás segítségével – újraértelmezhesük, indítékait megérthessük. Ennélfogva nem meglepő, hogy a 19. és a korai 20. század kutatói kizárólag az esztétikai értékítéletek bevonásával járó szemléletet örökölték. Túlzás volna állítani, hogy ez kizárólag Mocquereau munkásságának következménye, ám mint az órómai repertoár felfedezőjének a megközelítésmódja, ez az értékítélet mindenképp kiindulópontként szolgált.

Összefoglalás

Kutatástörténeti összefoglalásom semmiképp sem lehet teljes, az órómai kérdéssel kapcsolatos legáltalánosabb problémákat azonban rendszerezetten – egyszerre kronologikusan és tematikusan – érintettem. Az órómai polémia legkorábbi résztvevőinek esztétikai értékítéleteit a 20. század közepének szerteágazó zene- és liturgiátörténeti vizsgálódásai váltották fel, majd az új irányt Paul Cutter kritikai reflexiókkal tűzdelt észrevételei alakították ki. A többirányú megközelítések ellenére a legfőbb probléma továbbra is aktuális: a hatalmas méretű, a Karoling-reformok nyomán kodifikált, számos területi variánsban fennmaradt, szintén szájhagyományos kultúrát szolgáló gregoriánnum áll szemben egy olyan órómai repertoárral, amelynek értelmezésében mindössze öt kézirat segíti a kutatót. Éppen ezen arányok következtében lehet kérdéses az egy-egy forrás összehasonlításán alapuló analízis hitelessége, így az abból levont mindenkori következtetés is.

Noha a fennmaradt kódexek olyan alapvető, dallamalkotást érintő különbségekről árulkodnak, amelyekkel kapcsolatban Mocquereau – ma is releváns – megnyilatkozásait tekintettük át, a két hagyomány közös hátteréről sem feledkezhetünk meg. És noha tanulmányomban elsődlegesen a két hagyomány között megragadható eltérések feltárását tűztem ki célul, az órómai ének továbbra sem független a gregorián változat eredetének kérdésétől. Figyelembe kell vennünk azt is, hogy az órómai ének értelmezéséhez fűződő polémia résztvevői jobbra olyan kérdéseket boncolgattak, amelyek egy kulturális szempontból igen mozgalmas, intenzív változásokkal teli időszakot érintenek. Hogy a frank átvétel során milyen arányban keveredett a frank és római énekanyag, s hogy a folyamat eredményeként született gregorián vagy a forrásokból ismert 11–13. századi órómai ének-

anyag áll közelebb a 8. századi római repertoárhoz, lehetetlen megbecsülni, hiszen az összegyűjtött érvek azt sugallják: a két tradíció az „elszakadást” követően meglehetősen eltérően alakult tovább. Szintén csak találgatni lehet, hogy az órómai kottás források milyen viszonyban álltak az azok keletkezésekor élő hagyománnyal, ráadásul a szájhagyomány erősségére utaló zenei formulák visszafejtésére csaknem kizárólag az offertórium műfaján belül történtek kísérletek.

Az irodalom áttekintése után a következők ugyanakkor viszonylag megalapozottan állíthatók: amellett, hogy a frankok a római liturgia átvételét tűzték ki célul a 8. század során, birodalmukban a helyi és a római énekstílus valamilyen arányban keveredett. Az itt született gregorián repertoárt a 9. században kodifikálták, a dallamok tonariusokba rendezése pedig az elméleti háttérrel, a komponálási kedvet, a kottairás fejlődése az énekanyag gyorsabb tanulhatóságát biztosította. Az órómai repertoár – a gregorián tradíció begyűűzéséig Itáliába a 13. század körül – úgy tűnik, tudatos rendezés és elméleti háttértudás nélkül, a kottairás használata melletti orális formulák, improvizáción alapuló hagyományművelés révén alakult azzá az énekanyaggá, amelyet az órómai kódexekből ismerünk.

Hogy a forrásokból ismert szájhagyományos formulák egy, a 11–13. században is létező, improvizatív, ezzel együtt a notáció előnyeit is kihasználó énekstílusra utalnak, vagy azok nem többek egy korábbi énekstílus írásos tradícióban rögzült archaikus maradványainál, aligha megítélhető. Ám amiképp azt Kelemen Gábor Imre aktuális disszertációjában bizonyította, az órómai tételekre sajátosan jellemző formularitás jelei az offertóriumon kívüli műfajokban is felfedezhetők. Az ő munkája és az ahhoz hasonló, a repertoár egészét érintő jövőbeli vizsgálódás progresszív jele lehet az – elmúlt években már kevésbé kutatott – órómai kérdés felelevenítése igényének.

ABSTRACT

LÁSZLÓ DÁVID VARGA

FIXED 'IDIOMS' IN THE SERVICE OF ORAL TRADITION?

The Research History of Old Roman Chant (1891–2021)

The extensive history of Western music is marked by a series of stylistic changes that have shaped, influenced or innovated the repertoire used throughout Europe in a relatively short period of time. Refraining from the use of abstract terms such as 'strange' and 'different' has usually manifested itself in a distinction between 'old' and 'new' practices. Nothing, however, could make the reconstruction of the traditions of the medieval Western church more exciting than the fact that the sources of the first centuries of musical literacy hardly reveal any temporal order in terms of their content. In this study I will be dealing with the reception history of a repertoire whose origins are still disputed and which Bruno Stäblein in 1950 coined the term of 'old-roman', contrasting it with the 'new-roman', gregorian version. However, the relationship of the former to the latter is far from clear: although a series of publications since the discovery around 1890 of the manuscripts dating from the 11th to 13th centuries offer a solid narrative, from the point of view of research methodology they raise more questions than they answer. The comparison of the old-roman codices with their gregorian counterparts, which became standard from the 9th century onwards, has presented analysts with a particularly difficult task, given that these two repertoires share a nearly identical liturgy, but their musical material can be understood as being the products of different cultural contexts. In addition to piecing together the mosaic fragments of the discourse on the origins of the manuscripts, I aim to establish various possibilities for capturing the nature of the tradition recorded in these sources.

László Dávid Varga is a third-year musicology student at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest. His research focuses on the medieval monophonic repertoire, especially the Old Roman sources, as well as on the aesthetics of music and the problems of musical language at the turn of the 19th and 20th centuries. In his bachelor thesis he deals with the layers of musical structure in relation to Alban Berg's *Wozzeck*. He also works as an editor for the Liszt Academy's music journal.