

**LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI EGYETEM  
EGYHÁZZENEI TANSZÉK**

**A HALOTTI MISE TÖRTÉNETE A  
17. SZÁZADIG –  
TOMÁS LUIS DA VICTORIA:  
OFFICIUM DEFUNCTORUM**

**DOKTORI (DLA) ÉRTEKEZÉS**

**Készítette: Kovács Andrea  
Témavezető: Komlós Katalin**

**2002.**

## TARTALOMJEGYZÉK

I.	A halotti mise története 1570-ig	3
	Források	4
	1. Ókeresztény írók	4
	2. Egy 7. századi vizigót dokumentum	9
	3. Szakramentáriumok: Leonianum, Gelasianum, Gregorianum	10
	A halotti mise tételei és szövegei	12
	1. A tridentinum szövegei	12
	2. Szövegváltozatok a középkori forrásokban	13
	3. A korai spanyol hagyományok	20
II.	Polifón halotti misék a kezdetektől a 17. század első évtizedeiig	28
	Bevezetés	29
	Zeneszerzők és művek	30
	A többszólamú requiemek általános jellemzői	41
	1. Az ordinárium tételei	42
	2. A proprium tételei	45
III.	Tomás Luis da Victoria (1548-1611)	66
	Család	67
	A kezdetek Avilában	68
	A római időszak	71
	Visszatelepülés Spanyolországba	84
IV.	Tomás Luis da Victoria: Officium Defunctorum 1605	95
	Tomás Luis da Victoria műveinek általános jellemzői	96
	1. A dallamvonal és ritmus	96
	2. Disszonanciák, késleltetések	100
	a) Semiminima értékű disszonanciák	100
	b) A szinkópa	107
	c) Minima értékű disszonanciák	115
	d) A késleltetés	116
	e) A szext hangköz	118
	f) Keresztállás	120
	g) Modalitás és tonalitás	120
	Az Officium Defunctorum	125
	1. Keletkezéstörténet	125
	2. A dedikáció	126
	3. Elemzés	127
V.	Előadási rekonstrukció	144
	Hangszerjátékosok a spanyol templomokban 1400-1600 között	145
	Az előadói gyakorlat kérdései III. Fülöp kápolnájában	161
	Sevilla, 1599: Francisco Guerrero temetése	168
	Tomás Luis da Victoria: Officium Defunctorum – előadási rekonstrukció	176
VI.	Függelék	185
	1. A tridentinum szövegei és fordításai	186
	2. Szövegváltozatok a középkori forrásokban és fordításaik	187
	3. Középkori halotti misék tételrendje	191
	4. Tomás Luis da Victoria családfája	195
	5. Tomás Luis da Victoria műveinek jegyzéke	196
	6. Giovenale Ancina epigrammája és fordítása	210
VII.	Irodalomjegyzék	212

## **I. A HALOTTI MISE TÖRTÉNETE 1570-IG**

## Források

### 1. Ókeresztény írók

A haldoklás, az utolsó lehelet, a temetés és a gyász valamennyi mozzanatát különböző szertartásokkal kísérték minden kultúrában, amelyeknek pontos célja az volt, hogy segítsék az elhunyt lelkét belépni új hazájába, és biztosítsák számára a nyugalmat és a békét. Hosszú emberi hagyományból fejlődött ki a keresztény temetés, amely az eredetileg görög-római temetési gyakorlat bizonyos elemeit átvette (halotti ruha, elhelyezés ravatalon, fáklyás menet, temetés [depositio] a halál után 24 órával), más részeit viszont elutasította. Így a siratóasszonyok rituális lamentációit zsoltárokkal helyettesítették, a hamvasztást pedig a temetés váltotta fel. A sír mellett, a temetés után meghatározott napon tartott halotti tor eszkatologikus értelmet nyert: az Isten országában levő lakoma (refrigerium) előképévé vált, amit az igaz lélek odaát elnyer, s melyet az alábbi szavak jeleznek: *lux, pax, requies* (fény, béke, nyugalom). A halotti tor gyakorlatát Szent Ambrus (c.340-397) megtiltotta Milánóban, Szent Ágoston (354-450) tudott a létezéséről Hippóban, a bizánci liturgiában pedig mind a mai napig fennmaradt a temetésre megáldott kenyerek (kolliba) formájában.

A halottakért való imádság első nyomai az egyiptomi vallásban, illetve az orfikus hagyományban találhatók meg. A görögök és a rómaiak kérték halottaikat, de nem imádkoztak értük. A halottakért végzett imádság egyetlen helyen jelenik meg az Ószövetségben (2Makk, 12, 38-46), ám ez sem a halottakért közbenjáró formula, hanem a megígért üdvösségről és az eljövendő feltámadásról szóló hitvallás, amely alexandriai környezetben keletkezhetett. „*Ha ugyanis [Júdás Makkabeus] nem hitt volna az elesettek föltámadásában, fölösleges és értelmetlen dolog lett volna a halottakért imádkozni. Arról is meg volt győződve, hogy akik jámborságban halnak meg, azokra nagy jutalom vár – ez szent és jámbor gondolat volt. Azért mutatott be engesztelő áldozatot, hogy megszabaduljanak bűneiktől.*” (2Makk, 12, 44-45).<sup>1</sup>

Az egyházatyák gyakran kitérnek a halálnak, a lélek halál utáni sorsának, illetve az elhunytak lelki üdvössége elősegítésének a kérdésére. Ezek általában szentírási szövegekhez fűzött magyarázatokban, homíliákban, levelekben jelennek meg, de találkozunk önálló művekkel is. Erre legjobb példa Szent Ágostonnak (354-430) a *De cura pro mortuis gerenda* című műve.<sup>2</sup> A szöveg előszeretettel utal ószövetségi helyekre, elsősorban a Teremtés könyvére, a Zsoltárokra és Tóbiás könyvére, illetve Jézus Krisztus feltámadására. A lelkek üdvösségének előmozdításában nagy

<sup>1</sup> A szentírási idézetek forrása, ha külön nem jelezzük: *Biblia. Ószövetségi és Újszövetségi Szentírás*, Szent István Társulat az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, Budapest, 1976.

<sup>2</sup> *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, Viennae 1866 kk. 41.

hangsúlyt helyez a szentek közelségére. A szentek és mártírok térbeli közelsége az elhunythoz a középkor folyamán a temetéseknek fontos motiváló tényezőjévé válik.

*Nüsszai Szent Gergelynek* (c.330-c.395) is több olyan írása maradt ránk, melynek a temetés a témája. Közéjük tartozik az *In funere Pulcheriae oratio*,<sup>3</sup> illetve az *Oratio funebris de Placilla*.<sup>4</sup> Ezek Szent Ágoston írásaihoz hasonlóan szintén előszeretettel hivatkoznak a zoltárookra, azonban itt már előtérbe kerülnek a páli levelekben (1 Tessz 4,13-18; Róm 8,18-25) található, a halottak sorsával és a feltámadással kapcsolatos szövegek. Ezek az orációk nagyon jól mutatják az ókori temetések hangulatát, dramatizálva a gyász felett érzett keserűséget,<sup>5</sup> és fontos összehasonlítási alappal szolgálnak az ókori temetési szertartások és a középkori temetési rituálé és beszéd hasonlóságaira és eltéréseire.

A halotti imádságok legkorábbi nyomai a keresztényeknél: Aristides: *Apologia*; Pál és Tekla cselekedetei; Szent Perpétua és Felicitas vértanúsága, ahol egy valódi közbenjáró ima szerepel egy elhunyt pogány üdvösségéért.

A keresztények a legkorábbi időktől bemutattak miséket halottaikért. Számos 2. századi forrás említi az eucharisztíának ezt a szertartását.<sup>6</sup> *Tertullianus* (c. 160-c.220) többször utal a halál évfordulóján bemutatott mise szokására.<sup>7</sup>

A kereszténység első századaiban a halál és a temetés után meghatározott napokon celebrálták a miséket. A harmadik napon és az évfordulón bemutatott misék általánosak voltak, és minden rítusban így maradtak fenn. A hetedik és harmincadik napon tartott misék a latin rítusban voltak hagyományosak, míg a keleti egyházak a kilencedik és a negyvenedik napon tartották azokat. Amint *Szent Ágoston* (354-430) említi,<sup>8</sup> a 4. században temetési miséket celebráltak Rómában, de a temetés utáni napokon bemutatott misék is általános gyakorlatban maradtak. A temetési misék

<sup>3</sup> Quoniam igitur tantopere a perturbatione ratio uicta est: haud importunum fuerit mentem fatigatam cum ratione adhibitio consilio, quoad eius fieri potest, reficere atque confirmare. Periculum enim haud paruum est, ne si in hoc Apostoli dicto audientes non fuerimus, una cum spe destitutis condemnemur. Ait enim, quemadmodum ex eo, qui dudum recitabat, audiuius, non oportere tristitia nos affici nomine dormientium. Eam enim perturbationem illorum duntaxat esse, qui spem non habeat. Sed dixerit, opinor, aliquis de grege pusillanimatorum, ea quae fieri non possint, diuinum Apostolum iubere, et suis praeceptis superare naturam. Qui enim fieri potest, ut affectuum perturbationem superet is qui uiuit in natura, neu uincatur ab animi dolore, ob tale spectaculum contracto, cum non suo tempore in senectute mors contigerit, sed in prima aetate morte pulchritudo quidem adoleatur, palpebris uero radius oculorum tegatur... PG 46:867.

<sup>4</sup> Nondum a priore clade respirauimus, nondum lacrymas ab oculis abstersimus, rursus in tantum incidimus calamitatem. Tunc tenerum florem deplorauimus, nunc ipsum ramum, unde flos germinauit et enatus est: tunc speratum decorem, nunc eum qui uiguit: tunc bonum quod exspectabatur, nunc id, cuius periculum factum est. An ignoscetis mihi, fratres, si quo modo propter cladem ineptus sim et absurda loquar? Forsitan, ut inquit Apostolus, etiam ipsa creatura nostra incommodo ingemuit. Atque eorum quae acciderunt, uobis memoriam renouabo ac pleriosque opinor iis, dicantur, assensuros esse. PG 46:883–886.

<sup>5</sup> Vö. O infelix praedium, gens cladibus nobilitata! O prius quidem hostili igni barbarorum incursionis uastata [...] O malam illam peregrinationem, quae reditum denegauit! O quas amaras quarum fontes utinam non desiderasset! O praedium, in quo clades accedit [...] etc. PG 46:883.

<sup>6</sup> Aristides, *Apologia*, ed. H. J. M. Milne, „A New Fragment of the Apology of Aristides”, *Journal of the Theological Studies*, 25. 1923–24, 75.

*János Cselekedetei*, ed. M. J. James, *The Apocryphal New Testament*, Oxford, 1945, 245.

<sup>7</sup> *De Corona* 3, PL 2:79 ; *De Castitate* 11, PL 2:926; *De Monogamia* 10, PL 2:942.

sohasem váltak szokásossá keleten – ahol a temetés fő liturgikus cselekedete az *orthos*, amely a nyugati halotti officiumhoz hasonlít –, de a kora középkor idején általánosak lettek a nyugati egyházban.

A halotti misék teológiai alapja abban a hagyományosan katolikus tanban van, hogy az élők imáikkal és áldozataikkal segítséget nyújthatnak a tisztítótűzben levő lelkeknek. Mint engesztelő és hatékony áldozat, a mise a legmegfelelőbb eszköz, hogy segítse ezeket a híveket elnyerni örök dicsőségüket. Míg az imádság a tisztítótűzben levő lelkekért minden misének része, szokássá vált halotti miséket felajánlani meghatározott személyekért. Mivel az ilyen miséket a kegyelem rendkívül érdemszerző művének tartották, megsokasodtak a kegyes alapítások és adományok a halotti misékért a középkor folyamán. A legújabb liturgiai reformok azonban arra törekedtek, hogy visszaszorítsák a „fekete” misék széleskörű gyakorlatát.<sup>9</sup>

A keresztény temetések legkorábbi fennmaradt emlékei, amelyek a 4. század első feléből származnak, eléggé kidolgozott szertartásokat írnak le, különösen tekintélyes személyek temetéseire. Nagy Szent Baszileosznak (c.330-379), Caesarea püspökének (350-370) temetése *Nazianzi Szent Gergely* (c.329-389) leírása szerint így zajlott: „*A szentet kivitték, szent emberek kezei emelték magasra, és mindenki arra törekedett, hogy megfogja ruhája szegélyét vagy megérintse árnyékát vagy a ravatalt, amely vitte az ő szent maradványait... A siralom felülkerekedett a zsolnározáson...*”<sup>10</sup>

Bár a kora keresztény írásokban található alkalmi utalások különleges halotti imádságok használatára, ezek az utalások messze nem olyan gyakoriak, mint a zsolnárok éneklésének bizonyítékai a temetés előtt és alatt. Amikor Mónika, Szent Ágoston (354-430) édesanyja meghalt „*Evodius kezébe vett egy zsolnárkönyvet, és elkezdte énekelni a Misericordiam et iudicium zsolnárt [Ps. 101.] a teljes család válaszával*”.<sup>11</sup> Macrina temetéséről így számol be *Nüsszai Szent Gergely* (c.330-c.395): „*Amíg mi el voltunk foglalva ezekkel a tevékenységekkel, és amint a szüzek siralommal vegyes zsolnározása hallatszott a hely körül – halálhíre, nem tudom hogyan, mindenfelé elterjedt – mindazok, akik ezen a területen laktak, összegyülekeztek a szomorú eseményre olyannyira, hogy az előudvar nem volt megfelelő mindazoknak, akik összejöttek. Hajnalban, amikor a tiszteletére tartott himnuszos vigília befejeződött a mártírok ünnepeihez hasonlóan, a férfiak és nők tömegei, akik az egész területről összejöttek, bekapcsolódtak a zsolnározásba panaszos hangjukkal. De én, bár lelkem olyan szomorú állapotban volt szerencsétlenségem miatt, amennyire a körülmények engedték elértem, hogy semmi, a temetéshez illő dolgot ne mulasszanak el. Így*

<sup>8</sup> Conf. 9.12.32, PL 32:777.

<sup>9</sup> A. Cornides–R. Snow, „Requiem Mass, Liturgy of, Music of”, *New Catholic Encyclopedia*, XII. New York, 1967, 384–387.

<sup>10</sup> E. K. Mitchell, „Death and Disposal of the Dead, Early Christian”, *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, IV. ed. James Hastings, 2 vols. New York, Charles Scribner’s Sons, 1955, 456. A disszertációban szereplő idézetek – ha külön nem jelezzük – a szerző fordításai.

szétválasztottam az összegyülekezett embereket nemük szerint, és a nők tömegét a szüzek kórusához, a férfiakat pedig a szerzetesek csoportjához kapcsoltam, és eszerint cselekedve egy szervezett és harmonikus zsoltározás jött létre, olyan, mint egy gyakorlott kórusé, összevegyülve mindenki bájos közös énekével”.<sup>12</sup>

Szent Jeromos (341-420) így beszél Paula haláláról: „Sem zúgás, sem siralom nem hallatszott ott, amint az szokásban van a világ népei között, hanem a szerzetesek csoportjai rázendítettek a zsoltárokra különböző nyelveken... Zsoltárok szóltak görög, latin és szír nyelveken felváltva, nem csak azalatt a három nap alatt, miután őt illően eltemették a templomban az Úr barlangja mellett, de egész héten keresztül...”.<sup>13</sup> Fabiola haláláról pedig így ír Szent Jeromos: „Alig lehelte ki lelkét, alig tért vissza lelke tulajdon Krisztusához <fáma repült, hogy az oly nagy gyászt máris bejelentse> [Vergilius: Aeneis XI, 139], és összegyűjtötte az egész város népét a temetésre. Zsoltárokat énekeltek, és a magasban visszhangzó alleluja megrázta a templom aranyozott mennyezetét”.<sup>14</sup>

Ugyanebben a században, bár kissé korábban, két szabály foglalkozik a zsoltározással egy Pachomiust (c.290-346) követő szerzetes temetésén. Az életrajzokból tudjuk, hogy processio-t tartottak a temetőhelyül szolgáló hegyhez.<sup>15</sup> Az itt közölt szabály lényege, hogy a szerzeteseknek ahelyett, hogy spontán zsoltárokat énekelnek, egy kijelölt psalmista énekére kellene egyszerűen válaszolniuk. „Amikor egy testvér meghal, a teljes közösségnek el kell kísérnie őt [a hegyhez]. Senki se maradjon távol az előjáró engedélye nélkül, és ne énekeljen zsoltárokat, ha az előjáró nem rendelte el, és ne fűzzön másik zsoltárt a korábban énekelthez, ha nem rendelte el a mester. Ketten ne énekeljenek együtt a temetés idején, és ne öltözzenek vászonpalástba, és senki ne tagadja meg a feleletet a psalmistának, de együtt kell lenniük mind lépésben, mind az együtthangzó éneklésben”.<sup>16</sup>

A Vita Graeca prima az alábbi információval szolgál: „Abban az időben egy bizonyos testvér meghalt a monasztériumban. És miután előkészítették a testet, Pachomius nem engedte meg a testvéreknek, hogy zsoltárokat énekeljenek előtte a hegyhez vezető úton, amint az szokásban volt. Áldozatot sem mutattak be fölötte. Inkább összegyűjtötte a ruháit a monasztérium közepén, és elégette azokat feltűnően figyelmeztetve mindenkit, nehogy életútját könnyelműen vezesse.”<sup>17</sup>

---

<sup>11</sup> Conf. 9.12.32, PL 32:777.

<sup>12</sup> Nüsszai Szent Gergely, De Vita S. Macr. ii. App. 200. PG 46:992–3. ed. J. McKinnon, *Music in early Christian literature*, Cambridge University Press, 1987, 73.

<sup>13</sup> Szent Jeromos, Epist. 108. Ad. Eust., 29. PL 22:904–5. ed. J. McKinnon, *Music in early Christian literature*, Cambridge University Press, 1987, 143.

<sup>14</sup> Szent Jeromos, Epist. 77. Ad Oceanum de morte Fabiola 11. PL 22:697. ed. J. McKinnon, *Music in early Christian literature*, Cambridge University Press, 1987, 141.

<sup>15</sup> Vita Graeca prima 103, Paralipomena 6. ed. J. McKinnon, *Music in early Christian literature*, Cambridge University Press, 1987, 57.

<sup>16</sup> Pachomius, Precepta 127–128. ed. J. McKinnon, *Music in early Christian literature*, Cambridge University Press, 1987, 57.

<sup>17</sup> Pachomius, Vita Graeca prima 103. ed. J. McKinnon, *Music in early Christian literature*, Cambridge University Press, 1987, 58.

Pachomius halála után tanítványai „miután gondoskodtak a tiszteletreméltó testről az illendő szokás szerint, az egész éjszakát ébren töltötték zsoltárokat és himnuszokat énekelve”.<sup>18</sup>

A 6. század számos példával szolgál. Például Fulgentius (†532) testét a kolostor oratóriumában helyezték el „ösztönözve mind a klerikusokat, mind a szerzeteseket, hogy aznap éjjel együtt virrasszanak zsoltárok, himnuszok és lelki énekek éneklésével”.<sup>19</sup> Szent Gál (†c.630) három napig fekszik a templomban „állandó zsoltározás közepette”.<sup>20</sup> Hasonlóképpen Szent Aridius 571-ben<sup>21</sup> és Szent Radegunda 587-ben.<sup>22</sup>

További bizonyítéka annak, hogy a himnuszok és zsoltárok éneklése a kora keresztény temetések része volt, Szent Jeromos beszámolója Remete Szent Pál (c.230-340) haláláról. Jeromos úgy írja le az ilyen énekeknek az éneklését mialatt a testet a sírhoz viszik, mint egy ősi hagyományt.<sup>23</sup> „[Remete Szent Antal ...] belépve a barlangba, tüstént megpillantotta Pál élettelen testét [...] Végül is beburkolta a testet és kicipelte a barlangból, s közben keresztény hagyomány szerint himnuszokat meg zsoltárokat énekelt [...] Egyszer csak két oroszlán vágatott feléje a sivatagból ... kissé odébb elkezdtek mancsaikkal ásni a földet [...] Ilyen módon akkora gödröt ástak, amekkora éppen elég volt egy test befogadására.”<sup>24</sup>

A 4. századi temetési szolgálat megnövekvő összetettségének része lehetett az eucharisztia megünneplése, mint a végső ünnepélyes rítus alkotóeleme. Számos egyházban az eucharisztikus elemeket ténylegesen odaadták az elhunyt személynek. Ez a szokás a niceai zsinat (325) ősi kanonikus szabályának félreértelmezéséből eredeztethető, amely megtiltja, hogy a haldoklókat megfosszák az eucharisziától, amint azt a szigorúbb elveket vallók bizonyos bűnöket elkövető személyek esetében tették.<sup>25</sup> A haldoklók megáldoztatása az utolsó pillanatban, azaz a „viaticum” (szent útravaló) kiszolgáltatása általános szokásban volt, amint ezt Paulus diakónus (c.720-c.799) Szent Ambrus – életrajzában, illetve Nagy Szent Gergely (590-604) Szent Benedek (c.480-547) életéről szóló írásában olvashatjuk: „*Consuetudo autem est Romanis ut cum animae egrediuntur communio Domini in ore sit.*” De az elhunyt személyek megáldoztatása is szokásban volt a 4.

<sup>18</sup> Vita 53.

<sup>19</sup> Vita, in fine; Sunus, Jan. 1. ed. W. E. Scudamore, „Obsequies of the Dead”, *A Dictionary of Christian Antiquities*, II. ed. William Smith and Samuel Cheetham. 2 vols. London, John Murray, 1908, 1430.

<sup>20</sup> Greg. Tur. Vitae PP.vi.7. ed. W. E. Scudamore, „Obsequies of the Dead”, *A Dictionary of Christian Antiquities*, II. ed. William Smith and Samuel Cheetham. 2 vols. London, John Murray, 1908, 1430.

<sup>21</sup> Vita S. Arid. 34; inter Opp. Greg. Tur. 1303. ed. W. E. Scudamore, „Obsequies of the Dead”, *A Dictionary of Christian Antiquities*, II. ed. William Smith and Samuel Cheetham. 2 vols. London, John Murray, 1908, 1430.

<sup>22</sup> Baudon. Vita 27. ed. W. E. Scudamore, „Obsequies of the Dead”, *A Dictionary of Christian Antiquities*, II. ed. William Smith and Samuel Cheetham. 2 vols. London, John Murray, 1908, 1430.

<sup>23</sup> H. Thurston, „Burial, Christian”, *The Catholic Encyclopedia*, III. New York, The Gilmary Society, 1907–1914, 76.

<sup>24</sup> Szent Jeromos: *Nehéz az emberi léleknek nem szeretni. A keresztény életről, irodalomról és tudományról.* Ford.: Adamik Tamás. Helikon, 1999, 49–50.

<sup>25</sup> De his quid exitum veniunt, etiam nunc lex antiqua regularisque seruat, ita ut si quis egreditur e corpore, ultimo et necessario viatico minime priuetur. Quod si desperatus, et consecutus communionem, oblationisque particeps factus iterum conualuerit, sit inter eos qui communionem orationis tantummodo consequuntur. Generaliter autem omni cui libet in exitu posito, et poscenti sibi communionis gratiam tribui, episcopus probabiliter ex oblatione dare debet. PL 67:150.



századtól kezdve oly módon, hogy nyelvükre eucharisziát helyeztek, bár több bizonyíték van ezen eljárás hivatalos elutasítására. Gyakorlatát megtiltotta a karthágói zsinat 397-ben: „*Elrendeljük, hogy az eucharisziát ne adják elhunyt személyeknek*” (6. kánon); az auxerre-i zsinat 578-ban: „*Nem törvényes az eucharisziát halottnak adni*” (12. kánon); és a konstantinápolyi zsinat 691-ben (83. kánon). Az utóbbi azonban csak a karthágói leírása és elismétli annak állításait: „*Írva van: Vegyétek és egyétek, de a halott testek sem venni, sem enni nem tudják*”.<sup>26</sup>

## 2. Egy 7. századi vizigót dokumentum

A keresztény temetés korai történetében különösen érdekes egy 7. századi vizigót dokumentum, amely egy temetési szertartás feltehetően legkorábbi fennmaradt beszámolóját tartalmazza. Részletesen elbeszéli, hogy „*bármelyik város klerikusainak mit kell tenniük, amikor püspökük halálos betegségbe esik*”.<sup>27</sup>

„*Amely órában a püspök meghal, legyen bár nappal vagy éjszaka, először meg kell húzni a harangot a székesegyházban, és ugyanabban az időben két mérföld távolságon belül minden templomban szólania kell a harangnak. És mialatt a klérus visszatérőben hallhatóan és áhítatosan recitálja vagy éneklia a zsoltárokat, a papok és a diakónusok levetkőztetik az elhunyt püspök testét. Miután megmosták a testet ... felöltöztetik szokásos öltözetébe a hagyományoknak megfelelően, azaz tunikájába, nadrágjába, harisnyájába és azután kalapjába [capello] és arckendőjébe [sudaric]. Ezenfelül ráadnak egy albát és egy stólát [orarium] a nyaka körül és a mellkas előtt, ahogyan egy papnak illendő misét mondania. Egy olajtartó üveget is elhelyeznek a kezében. Azután kezeinek hüvelykujjait összekötik szalagokkal, vászonszalagokkal vagy kötéssel. Lábat is ugyanilyen módon kötik be. Mindezek után fehér casulába [casulla] öltöztetik. Miután lefedik egy nagyon tiszta fehér lepellel, a testet felfektetik a ravatalra, és egész idő alatt a papok, a diakónusok és az egész klérus folyamatosan recitál vagy énekel, és végig tömjént éget. Így fekszik a templom kórusában, ahonnan kormányzott, gyertyákkal előtte és mögötte, és azután az evangélium teljes szövegét ráteszik a mellkasára anélkül, hogy bármivel betakarnák, de az evangélium maga egy báránygyapjú ruhadarabon nyugszik [super pallium agnavum], amit a szíve fölé helyeznek el. És így kell ennek lennie akár nappal, akár éjszaka hal meg, és az imáknak a recitálását vagy a zsoltároknak az éneklését folyamatosan fenn kell tartani a napi áldozat órájának elérkeztéig, amit a főoltárnál fel lehet ajánlani Istennek az ő nyugodalmáért. Azután a diakónusok felemelik a testet még mindig az evangéliummal a mellkasán, és elviszik a sírhoz fényekkel menve előtte és mögötte, míg a klérus*

<sup>26</sup> Aranyszájú Szent János, Hom. 40. In Ep. 1. ad Cor. 1. ed. William E. Scudamore, „Obsequies of the Dead”, *A Dictionary of Christian Antiquities*, II. ed. William Smith and Samuel Cheetham 1908, 1436. lásd még: L. Ruland, *Die Geschichte der kirchlichen Leichenfeier*, Regensburg, G. J. Manz, 1901.

<sup>27</sup> Idézi: H. Thurston, „Burial, Christian”, *The Catholic Encyclopedia*, III. 76. New York, The Gilmary Society, 1907–

*minden tagja a halálról szóló antifonákat és responzóriumokat énekel [quos solent de mortuis decantare].*

*Ezután amikor ismét misét mutatnak be abban a templomban, amelyben őt eltemetik, megtisztított sőt szórnak a sírba a diakónusok, mialatt minden más jelenlevő egyházi személyiség éneklő az „In sinu Abrahae amici tui conloca eum Domine”-antifonát. És azután, amikor másodszor tömjént ajánlottak fel a test fölött, a püspök, aki azért jött, hogy eltemesse őt, előrelép és kinyitva a halott száját krizmát helyez abba e szavakkal kísérve: „Expectans, expectavi Dominum et respexit me”. És az éneklést úgy adják elő, hogy a versszakokat egyenként mondják, míg az elsőt mindegyik után megismétlik. Amikor a Gloria-t elmondták, az antifonát megismétlik, de másodszor már nem. Két megkapó collecta-t mondanak azután és egy másik imádságot, amelynek Benedictio a címe. Ezután a sírt a szokásnak megfelelően lezárják és lepecsételik.”*

Lehetséges, hogy ez a szertartás az egész területen szokásban volt ebben az időben nem csak püspökök, de alacsonyabb rangú klerikusok és laikusok esetében is.

### 3. Szakramentáriumok: Leonianum, Gelasianum, Gregorianum

A legkorábbi fennmaradt kéziratok, amelyek imacsoportokat és más tételeket tartalmaznak speciálisan a Missa pro defunctis részére, a *Leonianum* és a *Gelasianum* szakramentáriumok, amelyek valószínűleg a 7. századból származnak, de nyilvánvalóan valamivel korábbi periódus liturgikus hagyományát reprezentálják. Mindkét szakramentárium római rítusú, bár a Leonianumról általában azt állítják, hogy a fejlődés egy korábbi állapotát képviseli, mint a Gelasianum: a Leonianumban megjelenő liturgikus gyakorlatok még az 5. századból származhatnak, míg a Gelasianum valószínűleg egy évszázaddal később tűnik fel. Mind a Leonianum, mind a Gelasianum tartalmazza a különböző misék pap által recitált szakaszait, de nem adja meg a szertartásban a kórus vagy a gyülekezet által mondott válaszokat vagy más részeket. Mindkét szakramentáriumnak számos formulája van a halotti misére: a Leonianum a Super defunctos általános cím alatt ötöt, a Gelasianum, amely teljesebb és jobban szervezett, mint a Leonianum, hetet tartalmaz. A Gelasianum kéziratában a misék a következők:

1. Commendatio animae defunctis
2. Missa pro defuncto sacerdote
3. Missa in natal. sanctorum, vel agendum mortuorum
4. Missa pro defuncto nuper baptizato
5. Missa pro defunctis desiderantibus poenitentiam, et minime consequentur
6. Missa pro defunctis lucis

7. Item alia in die depositionis defuncti, VII et XXX dierum.<sup>28</sup>

A korai liturgia történetének másik fontos dokumentuma a *Gregorianum* szakramentárium, egy 8. századi kézirat, amely a Leonianumtól vagy a Gelasianumtól némileg eltérő római rítust reprezentálja. A Gregorianum szerzője valószínűleg II. Gergely (715-731), III. Gergely (731-741) vagy talán I. Hadrián (772-795) pápa.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> F. Cabrol, „Gelasien (Le Sacramentaire)”, *Dictionnaire D’Archéologie Chretienne et de Liturgie*, ed. Fernand Cabrol and Henri Leclercq, 1907–. VI. 761.

<sup>29</sup> F. Cabrol, „Grégorien (Le Sacramentaire)”, *Dictionnaire D’Archéologie Chretienne et de Liturgie*, ed. Fernand Cabrol and Henri Leclercq, 1907–. VI. 1789–91.

## A halotti mise tételei és szövegei<sup>30</sup>

### 1. A tridentinum szövegei

A legkorábbi halotti misék valószínűleg kevésbé különböztek a többi misétől. Alapvető különbségek nem fejlődtek ki röviddel a gallikán liturgia Alcuin-féle reformja után sem. Amalarius († c.850), akit mint Alcuin (735-804) növendékét ismerünk 782 után az első liturgiatudósok között van, aki azt állítja, hogy a halotti misében nincs *Gloria*, *alleluja* és *osculum pacis* (békecsók). Megállapításai azonban nem jeleznek általános gyakorlatot, hiszen például a mozarab liturgia énekelt alleluját a halotti misében valószínűleg mindaddig, ameddig maga a liturgia használatban maradt.

Másik jelentős különbség a halotti misék és más misék között, hogy Credo nem szerepel az előbbiben. A Credo-t, ami a szír liturgiában már az 5. században megjelenik, a mozarabban a 6. század végén és a római rítusban 1014-ben,<sup>31</sup> nyilvánvalóan sohasem használták a halotti misékben.

A Missa pro defunctis zenei tételeinek legtöbb szövege a Szentírásból származik. Az *introitus* Ezdrás negyedik könyvének apokrif szövegén alapszik: „*Expectate pastorem vestrum, requiem aeternitatis dabit vobis...Parati estote ad praemia regni, quia lux perpetua lucebit vobis per aeternitatem temporis*” (Várjátok pásztorotokat, örök nyugodalmat ad nektek... Legyetek felkészültek a királyság jutalmaira, mert örök világosság fényeskedik majd nektek örök időkre. 4 Ezdr 2,34-35)<sup>32</sup>. Ez hasonlít még az Izajás 58,11-ben szereplő szövegre: „*Et requiem tibi dabit Dominus semper et implebit splendoribus animam tuam et ossa tua liberabit et eris quasi hortus irriguus et sicut fons aquarum cuius non deficient aquae.*” (Maga az Úr vezérel szüntelen s még a kietlen helyeken is felüdít. Erővel tölti el tagjaidat, olyan lesz, mint az öntözött kert, és mint a vízforrás, amelynek vize nem apad el soha.) Az *introitus* zsoltárverse a 64. zsoltár 2-3. verse: „*Te decet hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem. Exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.*” (Téged illet, Isten, a dicséret Sionban és neked teljesítik a fogadalmakat Jeruzsálemben. Te meghallgatod az imádságot: minden test hozzád mégyen.)

A *graduale* ugyanazzal a szöveggel kezdődik, mint az *introitus*, de a *Te decet hymnus* helyett a 111. zsoltár 7. versét használja: „*In memoria aeterna erit justus, ab auditione mala non timebit.*” (Örök emlékezetben léssen az igaz, nem fél a gonosz-hír hallástól.)

A *requiem*ben az *Absolve*, *Domine-tractus* szerepel, ez azonban nem bibliai szöveg, hanem egy középkori orációból származik.

<sup>30</sup> A szövegeket és fordításait lásd a Függelékben.

<sup>31</sup> G. Reese, *Music in the Middle Ages*, New York, W. W. Norton and Co., Inc., 1940, 184.

<sup>32</sup> F. Cabrol, „Missel Romain”, *Dictionnaire D'Archéologie Chretienne et de Liturgie*, ed. Fernand Cabrol and Henri Leclercq, 1907-. XI, 1473 f.

A halotti mise *offertoriuma* az egyetlen a modern római rítusban, amely megőrizte az ének eredeti rezponzoriális jellegét, bár verzusa és antifonája ténylegesen nem a zsoltárokból való, hanem egy lélekajánló imádságból. A Domine Jesu Christe legkorábban 10. századi liturgikus könyvekben maradt fenn. Néhány kifejezésének archaikus karaktere miatt keletkezését számos kutató a 8. és a 10. század környékéről eredezteti, ugyanabból az időből, amikor a halotti zsolozsma rezponzóriumait is komponálták. Valószínűtlen, hogy Róma volt a komponálás helye. Erős bizonyítékok vannak a gallikán eredetre, amit talán a kontinensen levő ír szerzetesek befolyásoltak. Szent Mihály invokációja, a szavak és mondatok halmozása ugyanannak a gondolatnak a kifejezésére, és a dallam tökéletessége a legújabb szerzőket arra a következtetésre juttatja, hogy a Domine Jesu Christe-t Sankt Gallen-ben komponálták, amely közösség aranykorát élte a komponálás feltételezett időpontjában. Annak ellenére, hogy a Rómán kívüli liturgikus írók a Domine Jesu Christe-t mint valódi felajánlási éneket tárgyalják már a 11. században, úgy tűnik, hogy nem válhatott kizárólagos szöveggé a halotti misében való használatra a 13. század utániig.<sup>33</sup>

A korai *communiok* eredetileg egy zsoltárszakaszból álltak minden verzus közé beszúrt antifonával. Mint az offertorium esetében, a verzusok fokozatosan visszaszorultak. Csak a halotti mise tartalmazza *communiojának* egy verzusát, bár mint az offertoriumnál, ez sem a zsoltárokból való. A használatban lévő verzus azonos az *introitus* és a *graduale* nyitó mondatával.

A gyászmise ordinárium-tételei, a *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, a miseordinárium szokásos szövegeitől csak abban térnek el, hogy az *Agnus Dei* utolsó mondatát (*miserere nobis*) mindkét alkalommal „*dona eis requiem*”-mel helyettesítették, a „*dona nobis pacem*” záró ima helyett pedig „*dona eis requiem sempiternam*” szerepel.

## 2. Szövegváltozatok a középkori forrásokban

Bár a fenti szövegek a halotti mise legrégebbi tételei közé tartoznak, számos ettől eltérő darabot tartalmaznak a különböző középkori források.<sup>34</sup> Az *introitus* egy korai változata a következő szöveggel szerepel: „*Rogamus te, Domine Deus noster, ut suscipias animam hujus defuncti; pro quo sanguinem tuum fudisti: recordare, Domine, quia pulvis sumus et homo sicut fenum flos agri. V) Et sicut in Adam omnes moriuntur ita et in Christo omnis vivificabuntur. V) Requiem aeternam dona eis, Domine.*”<sup>35</sup>

<sup>33</sup> S. M. C. Hilferty, „The Domine Jesu Christe, Libera me, and Dies irae of the Requiem. A Historical and Literary Study”, diss. The Catholic University of America. Washington D. C., 1973, 158–161.

<sup>34</sup> Néhány középkori forrás halotti miséjének rendjét lásd a Függelékben.

<sup>35</sup> *Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome, Graduel et Tropaire de Bologne*. XI. század. Paléographie Musicale, XVIII, 151. In die depositionis defuncti. lásd még: *Die Gesänge des altrömischen Graduale*. Vat. lat. 5319. Monumenta Monodica Medii Aevi Band II, fol. 19<sup>v</sup>.

A *Subvenite Sancti Dei* respnzióriumot is, amely most a temetési szertartás része, korábban introitusként használták. A *Respice Domine* introitus<sup>36</sup> is megtalálható a 15. és 16. századi requiemekben vagy mint alternatív ének, vagy mint a második halotti mise szabályos introitusa.

További, introitusként használt szövegek: „*Si enim credimus V) Et sicut in Adam,*”<sup>37</sup> „*Sicut portavimus V) Et sicut in Adam.*”<sup>38</sup>

A *graduale* szövege korábban a „*Qui Lazarum*” volt,<sup>39</sup> amely ma a halotti officium I. nokturnusának második olvasmányához tartozó respnziórium. A beneventán forrásokban megtalálható másik *graduale* a „*Convertere anima*”<sup>40</sup> hamar eltűnt a római liturgia e helyéről. A *Si ambulem* gradualét a Saint-Yrieix-ből<sup>41</sup> származó 11. századi *Graduale Missa in agenda mortuorum*-a mint alternatív éneket tartalmazza. Általánossá vált a középkorban és a reneszánszban.<sup>42</sup> Szövege a 22. zsoltár 4. verse: „*Si ambulem in medio umbrae mortis, non timebo mala, quoniam tu mecum es.*” (Ha a halál völgyében járok is, nem félek a rossztól, mert te ott vagy velem.) A passai Gradualéban a *graduale* szövege a következő: „*Animae eorum V) In memoria aeterna.*”<sup>43</sup> A *Si enim credimus* szöveg is megtalálható néhány korai forrásban.<sup>44</sup>

A *Requiem aeternam* *graduale* sok korai forrásban felbukkan, de nem mindig ugyanazzal a verzussal, amit a mai halotti mise használ. Az *In memoria aeterna* verzus helyett számos korai forrás a következő szöveget adja: „*Anime ejus in bonis demorabitur, et semen ejus hereditabit terram.*”<sup>45</sup> Ez a verzus már a 12. században megtalálható, és később is szerepel különböző francia és spanyol Gradualékban. További verzusok a *Requiem aeternam* *graduale* főrésze mellett: „*Convertere anima mea*”<sup>46</sup> és „*Qui Lazarum.*”<sup>47</sup>

<sup>36</sup> *Le Codex 339 de la Bibliothèque de Saint-Gall*. Paléographie Musicale, I, 119.

<sup>37</sup> *Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris*. Graduel de Saint-Yrieix, XI. század. Paléographie Musicale, XIII, 236, fol. 118<sup>v</sup>. *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Musicalia Danubiana 1, 586. f 316<sup>v</sup>. *Graduale Strigoniense /s. XV/XVI/*. Musicalia Danubiana 12. 194.

<sup>38</sup> *Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris*. Graduel de Saint-Yrieix, XI. század. Paléographie Musicale, XIII, 237, fol. 119.

<sup>39</sup> *Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome, Graduel et Tropaire de Bologne*. XI. század. Paléographie Musicale, XVIII, 151. In die depositionis defuncti. *Die Gesänge des altrömischen Graduale*. Vat lat. 5319. Monumenta Monodica Medii Aevi Band II, 26. fol. 139<sup>v</sup>.

<sup>40</sup> *Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome, Graduel et Tropaire de Bologne*. XI. század. Paléographie Musicale, XVIII, 149 v. *Le Codex VI 34 de la Bibliothèque Capitulaire de Bénévent Gradual avec Prosaire & Tropaire*. XI. század, Paléographie Musicale, XV, 265<sup>v</sup>.

<sup>41</sup> *Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris*. Graduel de Saint-Yrieix, XI. század. Paléographie Musicale XIII, 237, fol. 119<sup>r</sup>.

<sup>42</sup> *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Musicalia Danubiana 1, 579. f 313<sup>r</sup>. *Graduale Strigoniense /s. XV/XVI/*. Musicalia Danubiana 12. 195.

<sup>43</sup> *Graduale Pataviense, Wien 1511, Faksimile*. Abteilung Mittelalter Band 24. Herausgegeben von Christian Väterlein. Bärenreiter Kassel·Basel·London, 1982, 174.

<sup>44</sup> *Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris*. Graduel de Saint-Yrieix, XI. század. Paléographie Musicale XIII, 236, fol. 118<sup>v</sup>. *Missale Carnotense /Chartres Codex 520/, Faksimile*. Monumenta Monodica Medii Aevi Band IV. Herausgegeben von David Hiley. Bärenreiter Kassel·Basel·London·New York·Prag, 1992, 480<sup>r</sup>.

<sup>45</sup> *Le Codex 239 de la Bibliothèque de Laon*. Paléographie Musicale, X, 148. *Le Codex VI 34 de la Bibliothèque Capitulaire de Bénévent Gradual avec Prosaire & Tropaire*. XI. század, Paléographie Musicale, XV, 265<sup>r</sup>.

<sup>46</sup> *Le Codex 339 de la Bibliothèque de Saint-Gall*. Paléographie Musicale, I, 114.

<sup>47</sup> *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Musicalia Danubiana 1, 585. f 316<sup>r</sup>.

Az *Absolve Domine tractust* sok korai forrás használta, de feltűnik a *De profundis* is,<sup>48</sup> a 129. zsoltár 1-4. versére: „*De profundis clamavi ad te Domine: Domine, exaudi vocem meam; fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae. Si iniquitates observaveris, Domine, quis sustinebit? Quia apud te propitiatio est, et propter legem tuam sustinui te, Domine.*” (A mélységekből kiáltok hozzád, ó Uram, hallgasd meg az én szómat! Legyen a te füled figyelmes az én könyörgésemnek szavára. Ha a gonoszságokat számontartod Uram, Uram, ki áll meg akkor teelőtted? De nálad kegyelem vagyok és a te törvényed miatt reménykedem benned, Uram.) Egy másik korai változat, a *Convertere anima*<sup>49</sup> a Ps. 114,7-ből veszi a szövegét: „*Convertere, anima mea, in requiem tuam, quia Dominus benefecit tibi.*” (Nyugodjál meg, én lelkem, mert az Úr gondodat viseli.). A *Sicut cervus tractust* tartalmazza a fent említett 11. századi Saint-Yrieix-i Graduale, de mint ugyanebben a forrásban a *Si ambulem-graduale*, ez is egy alternatív tractusnak tűnik, hiszen a mai szertartásban használt tételt részesítik előnyben minden alkalommal.<sup>50</sup> A *Sicut cervus* szövege a Ps. 41,2-3-ból származik: „*Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te Deus. Sitivit anima mea ad Deum fortem vivum; quando veniam et apparebo ante faciem Dei?*” (Amint kívánczik a szarvas a forrás vizéhez, úgy kívánczik a lelkem tehozzád, Isten! Szomjazik a lelkem az erős és élő Istenhez, mikor jutok el, s jelenek meg az Isten orcája előtt?)

A *Domine Jesu Christe offertorium* eredetileg számos verzust tartalmazott, amelyeket fokozatosan kihagytak a későbbi liturgikus könyvekből. Cabrol idéz kettőt az eredeti verzusokból: „*Erue, Domine, animas*”<sup>51</sup> és „*Redemptor animarum.*”<sup>52</sup> A Saint-Yrieix Graduale tartalmazza ezekből az elsőt, de hozzáad még három másik verzust, amelyet Cabrol nem említ. Ezekből az első majdnem azonos a fentebb leírt *Animae eorum* graduale főrésszével, illetve az *Anima ejus* alternatív verzussal, csak a „hereditabit” szót helyettesíti a rokonértelmű „possideat”. A Saint-Yrieix Gradualében megadott verzusok a következők:

<sup>48</sup> *Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris*. Graduel de Saint-Yrieix, XI. század. Paléographie Musicale XIII, 236, fol. 118<sup>v</sup>. *Le Codex VI 34 de la Bibliothèque Capitulaire de Bénévent Gradual avec Prosaire & Tropaire*. XI. század, Paléographie Musicale, XV, 266. *Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome, Graduel et Tropaire de Bologne*. XI. század. Paléographie Musicale, XVIII, 150r. *Graduale Pataviense, Wien 1511, Faksimile*. Abteilung Mittelalter Band 24. Herausgegeben von Christian Väterlein. Bärenreiter Kassel·Basel·London, 1982, 174. *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Musicalia Danubiana 1, 587. f 317<sup>r</sup>.

<sup>49</sup> *Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome, Graduel et Tropaire de Bologne*. XI. század. Paléographie Musicale, XVIII, 151. In die depositionis defuncti.

<sup>50</sup> lásd még: *Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris*. Graduel de Saint-Yrieix, XI. század. Paléographie Musicale XIII, 236, fol. 118<sup>v</sup>. *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Musicalia Danubiana 1, 579. f 313<sup>r</sup>.

<sup>51</sup> *Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome, Graduel et Tropaire de Bologne*. XI. század. Paléographie Musicale, XVIII, 150v.

<sup>52</sup> *Graduale Pataviense Wien, 1511*. Abteilung Mittelalter Band 24. Herausgegeben von Christian Väterlein. Bärenreiter Kassel·Basel·London, 1982, 175.

1. *Anime eorum in bonis demorentur et semen eorum possideat terra.*
2. *Animas fidelium quas assumpsisti Domine fac gaudere cum sanctis tuis gloria libera eas de locis tormentorum.*
3. *Requiem aeternam...*<sup>53</sup>

Sok korai forrásban az offertorium szövege némileg módosult. A „... *ne cadant in obscurum sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam ...*” mondat gyakran ebben a formában szerepel: „...*ne cadant in obscurum tenebrarum loca: sed signifer...*”. Sok forrás hozzáfűzi még Michael neve után az Archangelus szót.

Az offertorium további szövegei: „*Domine convertere*”,<sup>54</sup> „*Illumina*”, „*Miserere mihi Domine*”,<sup>55</sup> „*Subvenite Sancti Dei*”,<sup>56</sup> „*Erue, Domine, animas eorum*”,<sup>57</sup> „*O pie Deus*”.<sup>58</sup>

A legnagyobb különbség nyilvánvalóan a *communio* számos eltérő szövegében mutatkozik meg. A szövegváltozatok közül több fennmaradt a halotti officiumban vagy a temetési szolgálatban. Az *Ego sum resurrectio* antifona eredetileg *communioként* szolgált<sup>59</sup>, később a halotti officium laudesének része lett, és megjelenik a temetési szolgálatban is. Két másik korai *communio* a *Credo quod Redemptor* responzórium,<sup>60</sup> amely a matutinum I. noktornusában az első olvasmány után szerepel, és az *In paradisum* antifona utolsó mondata „*Chorus Angelorum*” kezdőszavakkal,<sup>61</sup> amely most a temetési szolgálatban van. Korai *communio*-szöveg az „*Omne quod dat*”,<sup>62</sup> amely egyúttal a halotti officium vesperásának egyik antifonája. A *communio* következő szövege egy 12. századi sankt-galleni kéziratban található: „*Dona eis Domine requiem sempiternam et reple splendore animas sanctorum, et ossa eorum pullulent in loco suo.*”<sup>63</sup> *Communioként* használt

<sup>53</sup> *Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris*. Graduel de Saint-Yrieix, XI. század. Paléographie Musicale, XIII, 236–237.

<sup>54</sup> *Le Codex 339 de la Bibliothèque de Saint-Gall*. Paléographie Musicale, I, 114. és *Le Codex VI 34 de la Bibliothèque Capitulaire de Bénévent Gradual avec Prosaire & Tropaire*. XI. század. Paléographie Musicale, XV, 266<sup>v</sup>. *Die Gesänge des altrömischen Graduale*. Vat. lat. 5319. Monumenta Monodica Medii Aevi Band II, 350. fol. 140.

<sup>55</sup> *Le Codex 339 de la Bibliothèque de Saint-Gall*. Paléographie Musicale, I, 114.

<sup>56</sup> *Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome, Graduel et Tropaire de Bologne*. XI. század. Paléographie Musicale, XVIII, 151 v. In die depositionis defuncti.

<sup>57</sup> *Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris*. Graduel de Saint-Yrieix, XI. század. Paléographie Musicale, XIII, 236–237.

<sup>58</sup> *Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris*. Graduel de Saint-Yrieix, XI. század. Paléographie Musicale XIII, 237, fol. 119<sup>v</sup>. *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Musicalia Danubiana 1, 580. f 313<sup>v</sup>. *Graduale Strigoniense /s. XV/XVI/*. Musicalia Danubiana 12. 193–194.

<sup>59</sup> *Le Codex 239 de la Bibliothèque de Laon*. Paléographie Musicale, X, 148. *Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris*. Graduel de Saint-Yrieix, XI. század. Paléographie Musicale XIII, 237, fol. 119<sup>v</sup>. *Le Codex VI 34 de la Bibliothèque Capitulaire de Bénévent Gradual avec Prosaire & Tropaire*. XI. század, Paléographie Musicale, XV, 266<sup>v</sup>. *Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome, Graduel et Tropaire de Bologne*. XI. század. Paléographie Musicale, XVIII, 150v.

<sup>60</sup> *Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome, Graduel et Tropaire de Bologne*. XI. század. Paléographie Musicale, XVIII, 151 v. In die depositionis defuncti.

<sup>61</sup> *Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome, Graduel et Tropaire de Bologne*. XI. század. Paléographie Musicale, XVIII, 151 v. In die depositionis defuncti.

<sup>62</sup> *Le Codex VI 34 de la Bibliothèque Capitulaire de Bénévent Gradual avec Prosaire & Tropaire*. XI. század, Paléographie Musicale, XV, 266<sup>v</sup> és *Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome, Graduel et Tropaire de Bologne*. XI. század. Paléographie Musicale, XVIII, 150 v.

<sup>63</sup> *Le Codex 339 de la Bibliothèque de Saint-Gall*. Paléographie Musicale, I, 114. lásd még: *Le Codex VI 34 de la*



további szövegek: „*Partem beatae resurrectionis*”,<sup>64</sup> „*Audivi vocem de caelo*”,<sup>65</sup> „*Pro quorum memoria*”,<sup>66</sup> „*Sicut Pater suscitatur mortuos*”,<sup>67</sup> „*Animas de corpore*”,<sup>68</sup> „*Tuam, Deus, deposcimus*”.<sup>69</sup>

A bolognai kézirat tartalmazza a modern liturgiában használt communiót is, de a következő beszúrással: „*Pro quorum memoria corpus Christe sumimus. Dona eis, Domine, requiem sempiternam, et lux perpetua luceat eis. Pro quorum memoria sanguinem Christi sumimus. Dona eis Domine requiem sempiternam. Lux aeterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in aeternum quia pius es.*”<sup>70</sup>

## I. táblázat: A középkori szövegek összefoglaló táblázata

<b>introitus</b>	<b>introitus-verzus</b>
Rogamus te, Domine Deus noster	Et sicut in Adam Requiem aeternam Benedic anima mea
Subvenite Sancti Dei	
Respice Domine, in testamentum tuum	
Si enim credimus	Et sicut in Adam
Sicut portavimus	Et sicut in Adam
Requiem aeternam	Miserere mei Domine Anima ejus De profundis Et sicut in Adam

<b>graduale</b>	<b>graduale-verzus</b>
Qui Lazarum	Requiem aeternam
Convertere anima mea	Quia eripuit animam meam
Si ambulem in medio umbrae mortis	Virga tua
Animae eorum	In memoria aeterna
Si enim credimus	Et sicut in Adam
Requiem aeternam	Convertere anima mea Anima ejus Qui Lazarum

*Bibliothèque Capitulaire de Bénévent Gradual avec Prosaire & Tropaire*. XI. század, Paléographie Musicale, XV, 266<sup>v</sup>.

<sup>64</sup> *Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris*. Graduel de Saint-Yrieix, XI. század. Paléographie Musicale XIII, 238, fol. 119<sup>r</sup>.

<sup>65</sup> *Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome, Graduel et Tropaire de Bologne*. XI. század. Paléographie Musicale, XVIII, 150 v.

<sup>66</sup> *Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome, Graduel et Tropaire de Bologne*. XI. század. Paléographie Musicale, XVIII, 150 v. *Graduale Pataviense, Wien, 1511, Faksimile*. Abteilung Mittelalter Band 24. Herausgegeben von Christian Väterlein. Bärenreiter Kassel·Basel·London, 1982, 176.

<sup>67</sup> *Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome, Graduel et Tropaire de Bologne*. XI. század. Paléographie Musicale, XVIII, 151 v. In die depositionis defuncti.

<sup>68</sup> *Graduale Pataviense, Wien, 1511, Faksimile*. Abteilung Mittelalter Band 24. Herausgegeben von Christian Väterlein. Bärenreiter Kassel·Basel·London, 1982, 175. *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posenio*. Musicalia Danubiana 1, 588. f 317v.

<sup>69</sup> *Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome, Graduel et Tropaire de Bologne*. XI. század. Paléographie Musicale, XVIII, 150v, 151 v. In die depositionis defuncti. *Graduale Pataviense, Wien, 1511, Faksimile*. Abteilung Mittelalter Band 24. Herausgegeben von Christian Väterlein. Bärenreiter Kassel·Basel·London, 1982, 176. *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posenio*. Musicalia Danubiana 1, 580. f 313v. *Graduale Strigoniense /s.XV/XVI/*. Musicalia Danubiana 12. 196–197.

<sup>70</sup> *Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome, Graduel et Tropaire de Bologne*. XI. század. Paléographie Musicale, XVIII, 151 v. In die depositionis defuncti.

<b>tractus</b>	<b>tractus-vezus</b>
Absolve Domine	Et gratia tua Et lucis aeternae
De profundis	Fiant aures tuas Si iniquitates Quia apud te
Convertere anima mea	Quia eripuit anima ejus Placebo Domino
Sicut cervus	Sitivit anima mea Fuerunt in lacrimae

<b>offertorium</b>	<b>offertorium-vezus</b>
Domine Jesu Christe	Erue, Domine, animas eorum Redemptor animarum Animae eorum Animas fidelium Requiem aeternam
Domine convertere	Domine ne in ira Miserere mihi
Illumina	Usquequo Domine Respice in me
Miserere mihi Domine	Quoniam iniquitatem meam Tibi soli peccavi
Subvenite Sancti Dei	Suscipiat te Christus Requiem aeternam
Erue, Domine, animas eorum	Tuam, Deus, deposcimus
O pie Deus	Domine Jesu Christe, iudex mortuorum

<b>communio</b>	<b>communio-vezus</b>
Ego sum resurrectio	Et omnis qui credit in me Te decet hymnus
Credo quod Redemptor	Quem visurus sum (?)
Chorus Angelorum	
Omne quod dat	
Dona eis Domine	
Partem beatae	Requiem aeternam
Audivi vocem de caelo	
Pro quorum memoria	Et lux perpetua
Sicut Pater suscitavit	
Animas de corpore	Requiem aeternam
Tuam Deus, deposcimus	Et lux perpetua

A *Dies irae-sequentia* a legújabb hozzáfűzés a requiem propriumához. A halotti misén kívül más liturgikus funkcióban is használhatták a késő középkorban. Julian említi, hogy eredetileg adventi himnusként szerepelt.<sup>71</sup> Valójában a *Dies irae* valamennyi eddig rendelkezésre álló verziója a 12.-től a 16. századig azt bizonyítja, hogy ez a *sequentia* mindig a halotti liturgia része volt.

A *Dies irae* szövege tizenhét háromsoros, egy négysoros és egy záró kétsoros szakaszból áll. A vers eredeti változata valószínűleg a 17. verssel végződött, és a záró versszakokat

<sup>71</sup> J. Julian, „*Dies irae*” *Dictionary of Hymnology*, ed. John Julian, London, John Murray, 1915, 296. G. Reese, *Music in the Middle Ages*, New York, W. W. Norton and Co., Inc., 1940, 191. A. Gastoué, *L'Art Grégorien*, 3. kiad. Paris, Librairie Felix Alcan, 1920, 98.

nyilvánvalóan hozzácsatolták, hogy a költeményt a liturgikus használatra alkalmazzák. Különböző korai kéziratokban fennmaradt néhány szövegváltozat, de egyik sem kapott liturgikus jóváhagyást.

A Dies irae szerzőségét századokon keresztül a ferences Celanói Tamásnak (1190-1253) tulajdonították. 1931-ben azonban a nápolyi Biblioteca Nazionale-ban felfedeztek egy 12. századi, erős utalásokat tartalmazó szöveget.<sup>72</sup> A feltételezett 12. századi változat szoros hasonlóságot mutat a hagyományos szöveggel. A hatodik (Judex ergo cum sedebit) és a tizenegyedik (Juste judex ultionis) versszak hiányzik ebből a változatból, a záró versszakok szintén (Lacrimosa dies illa és Pie Jesu Domine). A jelenlegi záró versszakokat azonban sohasem tekintették a feltételezett eredeti 13. századi szöveg részének. Dom Mauro Inguañez OSB, aki felfedezte a kéziratot, bizonyítékkal szolgál a 12. századi eredetre vonatkozóan. A Dies irae benne van egy olyan kódexben, amely számos 12. századi szerződést tartalmaz, és a paleográfusok is ugyanarra a századra datálták kisbetűs írásának alapján. Vannak későbbi szövegek, többek között a Hammerlein<sup>73</sup> és a mantuai<sup>74</sup> szöveg, mindegyik olyan versszakokkal, amelyek nem szerepelnek a hagyományos változatban. Clemens Blume SJ azt állítja, hogy a „Judex ergo cum sedebit” kezdetű versszakot „Judex ergo cum censebit”-nek kellene olvasni, és hogy ez az olvasat található meg a legrégebbi változatokban.<sup>75</sup> A feltételezett 12. századi szöveg nem járul hozzá a probléma megoldásához, mert hiányzik belőle a kérdéses versszak. Blume, hogy választ találjon a különböző olvasatok és a hagyományos versszakok kérdésére, visszanyúlt F. J. Mone művéhez,<sup>76</sup> aki a Libera me Domine-t hozzáfűzött versszakokkal adta ki, ami miatt Blume tropusnak gondolta a tételt. Ez adta neki azt az ötletet, hogy a Dies irae-t a Libera me egyik tropusaként értelmezze. Blume rekonstruálta a Dies irae-t, mint a Libera me tropizálását, de az eredmény nem meggyőző. Gastoué is azt állítja, hogy a Dies irae-t a Libera me-absolutio után énekelték, amíg a temetési menet a temetőbe ért.<sup>77</sup> Mint ennek a responzóriumnak a tropusa a híres sequentia szerinte kétségtelenül innen származott. Döntő érve, hogy a Dies irae nyitó dallama és a szöveg első sora összetéveszthetetlen kapcsolatot mutat a responzorium második versének „Dies illa, dies irae” szavaival.<sup>78</sup>

A halotti mise különböző formuláinak használatát nem szabályozták és korlátozták a tridenti zsinatot követő években kiadott Breviarium és Missale bevezetéséig. A zsinat által kinevezett Bíborosok Tanácsának munkája a liturgikus szövegek meghatározására és a zenei

<sup>72</sup> Cod. VII, D 36.

<sup>73</sup> Felix Hammerlein, zürichi pap (†1457) rendelkezett a Dies irae szövegével, amit halála után találtak meg és Leonard Meister a róla szóló életrajzában kiadott. Úgy látszik, Meister teljesen tájékozatlan volt a sequentia történetével kapcsolatban, mert azt állította, hogy azt teljes egészében Hammerlein komponálta.

<sup>74</sup> Egy sírkő keresztjének az alapján megjelenő szöveg, amely korábban a mantuai ferences kolostorban volt. A kő elveszett. A kolostort magát 1797-ben megszüntették és 1811-ben a franciák fegyverraktárrá alakították át. A szöveget először Nathaniel Chytraeus adta ki *Variorum in Europa itinerum deliciae* című művében (1594).

<sup>75</sup> C. Blume SJ, „*Dies irae, Tropus zum Libera, dann Sequenz*”, *Caecilienvereinsorgan*, 3, 1914, 55–64.

<sup>76</sup> F. J. Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, Herder, Freiburg-im-Breisgau, 1853, 1, 406.

<sup>77</sup> A. Gastoué, *L'Art Grégorien*, 3. kiad. Paris, Librairie Felix Alcan, 1920, 121.

<sup>78</sup> S. M. C. Hilferty, „The Domine Jesu Christe, Libera me, and Dies irae of the Requiem. A Historical and Literary

reformok ösztönzésére két fontos eredményt hozott: a megreformált Breviariumot (1568) és a Missale-t (1570). Mindkettőt V. Pius pápasága (1566-1572) alatt adták ki, és az ő nevét viselik a címlapjukon. A megreformált liturgia lett az egyedül elfogadott római rítus, és annak használatát kötelezővé tették minden templomban kivéve azokat, ahol már legalább kétszáz éve más liturgiát használtak. A számos halotti mise közül, amely a második évezred első felében használatban volt, V. Pius pápa Missale-ja csak ötöt hagyott meg:

1. mise minden meghalt hívőért
2. mise a halál vagy a temetés napján
3. mise a halál utáni 3., 7. és 30. napon
4. mise a halál évfordulóján
5. az elhunytért meghatározott napon tartott mise.

V. Pius Missale-ja<sup>79</sup> minden halotti misében ugyanazokat az énekeket írja elő, eltérés csak az imádságokban és az olvasmányokban van.

### 3. A korai spanyol hagyományok

A következőkben a Spanyolországban használt szövegeket és tételeket tekintjük át a szakirodalom alapján.<sup>80</sup>

A 14. és 16. század között keletkezett spanyol gregorián források ugyanazt a *Requiem* introitust tartalmazzák. A tétel legkorábbi forrása egy 1361-es madridi Graduale. A zsolnában az „*ad te omnis caro veniet*” szavaknál a gregorián tétel követi azt a dallamvonalat, amely V. Pius Missale-jában megjelent, de amelyik eltér a jelenlegi Liber Usualis-tól.

Re-qui-em ae- ter- nam. Do- na e- is Do-mi-ne et lux perpetua luceat e-

is. Te de- cet hymnus Deus in Sion et tibi reddetur votum in Jerusalem

exaudi ora- tionem meam ad te omnis ca-ro veniet.

Study” diss. The Catholic University of America. Washington D. C., 1973, 396–400.

<sup>79</sup> *Graduale Romanum iuxta Missale ex Decreto Sacro-sancti Concilii Tridentini Pius V Pont max*, Párizs, 1659, 86.

<sup>80</sup> E. Russell, „A new manuscript source for the music of Crisóbal de Morales: Morales’ “lost” Missa pro defunctis and early Spanish requiem traditions”, *Anuario Musical XXXIII-XXXV*. 1978-1980. Barcelona, 1980, 9–49.

A *Kyrie* egy különleges éneken alapul, amely Spanyolországban sokáig a halotti miséhez kapcsolódott. A dallam korai forrása a „*Liber Processionum secundum ordinem fratrum predicatorum*” (Sevilla, 1494).<sup>81</sup> A kérdéses *Kyrie* a domonkos Processionalében egy rezponzóriumhoz kapcsolódott. Montanos<sup>82</sup> ezt „*Missa defunctorum*”-ának részeként közli, s ugyanezt a *Kyriét* kedvelték a többszólamú requiemek komponistái is. Ezt használta requiemjében Juan García de Basurto, Juan Vásquez *Agenda defunctorum*-ában (Sevilla, 1556) és Francisco Guerrero a „*Liber primus missarum*”-ban (Párizs, 1566) kiadott miséjében.

Ky-rie e- leison. Kyrie e- leison. Christe e- leison. Christe e- leison.

Ky- rie e- leison. Kyrie e- leison.

A leggyakoribb *graduale* a *Requiem aeternam* volt. Az eredeti verzusok – *Anime eorum* és *In memoria aeterna* – majdnem egyforma népszerűségnek örvendtek a félsziget korai rítusaiban. A verzus szövegében az „*Erunt justi...non timebunt*” nem hiba, hanem a 16. századi Spanyolországban használt variáns, amint azt számos liturgikus könyv jelzi.<sup>83</sup>

A *Si ambulavero [sic!] in medio umbrae mortis, V) Virga tua* a nagyböjt III. vasárnapja utáni szombat *gradualéja*. A korai franko-flamand halotti misékben ez az általánosan használt *graduale*, és alkalmanként megtalálható Spanyolországban is ebben a szerepben. Például a domonkos „*Liber Processionarium Salmanticae*”-ban (1563) a *Si ambulem*-et és az azt követő *Sicut cervus tractust* (mindkettő lényegében a modern *Graduale*-ban szereplő dallammal) úgy jelölik, mint „*Pro presenti defuncto quam pro aliquo specialiter celebratur*” (fol. cxxvii). Felmerül a kérdés, hogy ezt egy második *gradualé*-nak lehet-e tekinteni?

A *tractus* a legproblematisabb tétel, amely tanúsítja a szövegek bizonytalan helyzetét a középkori és reneszánsz Spanyolországban, ahol gyakran egy-egy különleges alkalom szabad választást biztosított a *tractus* esetében. Három *tractus* között választhatunk. Az első tétel, a *De profundis V) Fiant aures V) Si iniquitates* olyan dallamon alapul, amely a modern *Graduale*-ban<sup>84</sup> a „*Domenica in Septuagesima*” (Hetvenedvasárnap) tételeként szerepel. Spanyolországon kívül a

<sup>81</sup> jelenleg: San Marino, California, Huntington Library 95.523.

<sup>82</sup> Francisco de Montanos, *Arte de Canto llano*. Salamanca, 1610.

<sup>83</sup> Missal del Cardenal Mendoza. Toledo, c.1482-1495. Madrid, Biblioteca Nacional, MS 18-5<sup>va</sup>, fol. dvi Montserrat 791, fol.xxxvi. Missale Giennensis. 1499. fol. clxxxiii. Érdekeség, hogy az utolsóként említett nyomtatvány a szentek *proprium*-ában még egy *requiem*-et ad, amely a modern *Liber Usualis*-ban most általános szöveget használja.

<sup>84</sup> *Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae*, Tournai, 1938, 75–76.

középkorban a *De profundis* volt a „Missa pro defunctis” leggyakrabban választott tractusa.<sup>85</sup> [Lásd a III. táblázatot: A Spanyolországban kívül használt gradualék és tractusok összefoglaló táblázata.] A *De profundis* a táblázatban említett spanyol források több mint felében jelenik meg. Ez a legrégebb szövegek egyike, amely Spanyolországban csakúgy, mint a mozarab rítusban, a temetési szolgálathoz kapcsolódott. (A 11. századi leóni Antifonalében a halotti officium a *De profundis* zsoltárt mint „*sono*”-t tartalmazza a matutinum végén. A kézirat nem ad neumákat.<sup>86</sup>) A dallamot tovább énekeltek a 16. században az egész Ibériai-félszigeten évfordulókon, vagy temetési szertartásokon, vagy mint „*Alius Tractus*”-t a „*Qui Primus*” pápai bulláig (1570), amely rögzítette a halotti mise liturgikus szövegeit.

Egy másik lehetséges tractus a *Sicut cervus V) Fuerunt mihi*. Ez, mint tractus, nagy népszerűségnek örvendett Észak-Európa liturgikus könyveiben és azokban, amelyek a salisbury-i gyakorlathoz kapcsolódtak. Minden eddig ismert, Tridentinum előtti spanyol polifón requiemnek ez a tractusa (Pedro de Escobar, Juan Vásquez, Francisco Guerrero, Antonio Gallego, Juan García de Basurto). 1570 előtt az andalúziai zeneszerzők egyértelműen ezt választották.

A harmadik lehetséges tractus a *Dicit Dominus: Ego sunt [sic!] V) Et omnes*. Spanyolországban feltűnően a Katalónia és Dél-Franciaország által befolyásolt régiók használták ezt a szöveget tractusként.<sup>87</sup>

## II. táblázat: A Spanyolországban használt gradualék és tractusok összefoglaló táblázata

forrás	graduale	verzus	tractus
Madrid AM 18 <sup>88</sup> Missa die primo obitus defuncti Missa in anniversario defuncti Missa pro fidelibus defunctis Missa pro fidelibus defunctis	Si ambulem Convertere Si enim Requiem		De profundis De profundis ? De profundis
Toledo 35.10 <sup>89</sup>	Requiem		De profundis
Burgos 274 <sup>90</sup> In die depositionis	Requiem		Dicit Dominus Absolve
Madrid 1361 <sup>91</sup>	Requiem	Anime eorum	?
Madrid 21-8 <sup>92</sup>	Requiem	In memoria	Absolve V) Et gratia V) Qui

<sup>85</sup> Claude Gay, „Formulaires anciens pour la Messe des Défunts”, *Études gregoriennes*, II. 1957, 83–129. Megvizsgált 184 kéziratot (főként franciát, németet és olaszt) requiemjeik formája miatt. A kéziratok 72%-a a *De profundis* tractust adja. Ezzel szemben a jelenlegi *Absolve Domine* csak 20%-ukban található meg.

<sup>86</sup> *Antiphonario Visigótico Mozárabe de la Catedral de Leon*, eds. Dom Luis Brou és Dr. José Vives. Barcelona-Madrid, 1959, II. fol. 178.

<sup>87</sup> Claude Gay, „Formulaires anciens pour la Messe des Défunts”, *Études gregoriennes*, II. 1957, 95. Csak három forrást talált, ahol a *Dicit Dominus* szöveget tractusként használták: egy 13.-14. századi kézirat, Burgos, Spanyolország; Plaisance és Valance, Franciaország. Azóta előkerült három későbbi példa, mindhárom Katalóniából: Montserrat 791 az éneket a tractus szóval vezeti be, világosan piros tintával írva (a zenének csak az első része maradt fenn); Montserrat 820, fol.xcv<sup>v</sup> szintén tartalmazza a *Dixit [sic] Dominus*-t tractusként; *Missale Tarraconensis* fol. cccxxxv<sup>v</sup> a *Dicit Dominus*-t „*Si fuerit anniversarium*”-ként adja.

<sup>88</sup> Madrid, *Academia Histórica*. San-Millán (Burgos), 12. század.

<sup>89</sup> Toledo, *Biblioteca capitular*, MS 35.10. Toledo, 13. század.

<sup>90</sup> Burgos, *Biblioteca capitular*, MS 275. Burgos, 13-14. század.

<sup>91</sup> Madrid, *Biblioteca Nacional*, MS 1361. ?, 14. század, *Graduale*.

<b>forrás</b>	<b>graduale</b>	<b>verzus</b>	<b>tractus</b>
Tarazona Missal ss <sup>93</sup>	Requiem	In memoria	De profundis V) Fiant aures V) Si iniquitatem
Tarazona 150 <sup>94</sup>	Requiem	In memoria	Absolve
Montserrat 791 frag. XII. <sup>95</sup>	Requiem (?)	In memoria	Dixit Dominus V)?
Montserrat 780 <sup>96</sup>	Si ambulem	Virga tua	?
Missal del Cardenal Mendoza <sup>97</sup>	Requiem	Anime eorum In memoria	Absolve „ <i>Alius tractus</i> ”: De profundis V) Fiant aures... Si iniquitates V) Quia apud
Missale bracharensis <sup>98</sup>	Requiem	In memoria	De profundis V) Fiant V) Si iniquitates V) Quia „ <i>pro rege</i> ” Conmovisti Domine „ <i>pro sacerdote</i> ” Sicut cervus V) Sitivit V) Fuerent „ <i>pro seminis</i> ” Qui seminant in lachrymis V) Euntes ibant V) Venientes
Missale toletanum <sup>99</sup>	Requiem	Anime eorum In memoria	Absolve „ <i>Alius tractus</i> ”: De profundis
Missale Giennensis <sup>100</sup>	Requiem	Anime eorum In memoria	Absolve V) Ut in resurrectio „ <i>Alius tractus</i> ”: De profundis V) Fiant aures V) Si iniquitates Dixit Dominus
Montserrat 820 <sup>101</sup>	Requiem	Absolve Domine	De profundis V) Fiant aures V) Si iniquitates Dixit Dominus
Manuale Toletane <sup>102</sup>	Requiem		Absolve
Processionale 309 <sup>103</sup>	Requiem	Anime eorum Absolve	De profundis Dicit Dominus
Manuale Salmanticensis <sup>104</sup>	Requiem	In memoria	Absolve
Missale Tarraconensis <sup>105</sup>	Requiem	Absolve Domine	„ <i>Si fuerit anniversarium dicitur sequens</i> ”: Dicit Dominus V) Et omnis „ <i>Alius tractus</i> ”: De profundis

<sup>92</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, MS 21-8<sup>va</sup>. ?, 14. század, Antiphonarium.

<sup>93</sup> Tarazona, Archivo capitular de la Catedral, MS sin signatura. Tarazona, 15. század (?)

<sup>94</sup> Tarazona, Archivo capitular de la Catedral, MS 150. Tarazona, 15. század (?), Missale.

<sup>95</sup> Montserrat Monasterio de Santa María, Archivo del Monasterio, MS 791, xii. Montserrat. (?)

<sup>96</sup> Montserrat Monasterio de Santa María, Archivo del Monasterio, MS 780. "Missale mixtum secundum ordinem Cartusiensem". 15. század (?)

<sup>97</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, MS 18-5<sup>va</sup>. Toledo, 1482-1495.

<sup>98</sup> Missale hoc secundum ritum consuetudinem alme bracharensis ecclesie (Lisszabon, 1498). 15. század. Jelenleg San Marino, California, Huntington Library, Rare book 92562.

<sup>99</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, Raros 6098. Toledo, Cardinal Jiménez de Cisneros számára nyomtatták.

<sup>100</sup> Incipit missale secundum morem et consuetudinem sancte ecclesie Giennensis (Sevilla, 1499). Jaen (Andalusia), 15. század. Jelenleg San Marino, California, Huntington Library, Rare book 85963.

<sup>101</sup> Montserrat Monasterio de Santa María, Archivo del Monasterio, MS 780. Montserrat, 15-16. század. Antiphonarium.

<sup>102</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, U 10626. Toledo „Manuale sacramentorum secundum alme ecclesie Toletane”, c.1505, Cardinal Jiménez de Cisneros számára másolták.

<sup>103</sup> Barcelona, Biblioteca Central, MS 309. ismeretlen, c.16. század.

<sup>104</sup> Manuale secundum... consuetudinem alme ecclesie Salmanticensis (Salamanca, 1532). Jelenleg London, British Museum, C. 52c.15.

<b>forrás</b>	<b>graduale</b>	<b>versus</b>	<b>tractus</b>
			V) Fiant aures V) Si iniquitates
Processionarium Salmanticae <sup>106</sup>	Requiem	Anime eorum	De profundis V) Fiant aures V) Si iniquitatem V) Quia apud „ <i>Alius tractus</i> ”: Sicut cervus V) Sitivit
Processionarium Vallisoletani <sup>107</sup>	Requiem	Anime eorum	De profundis V) Fiant aures V) Si iniquitatem V) Quia apud „ <i>Alius tractus</i> ”: Sicut cervus V) Sitivit
Montanos 1610 <sup>108</sup>	Requiem	In memoria	Absolve

III. táblázat: A Spanyolországon kívül használt gradualék és tractusok összefoglaló táblázata

<b>forrás</b>	<b>graduale</b>	<b>versus</b>	<b>tractus</b>
Graduel de Saint-Yrieix <sup>109</sup>	Requiem Si enim	In memoria Et sicut in adam	De profundis V) Fiant aures V) Si iniquitatem V) Quia apud Sicut cervus V) Sitivit
Graduale Sarisburiense <sup>110</sup>	Requiem Si ambulem	Anime eorum	Sicut cervus De profundis
Velencei Processionale <sup>111</sup>	Requiem Si ambulem	Anime eorum Virga tua	Absolve Domine V) Et gratia tua V) Et lucis eterne „ <i>Pro presenti defuncto et quando pro aliquo specialiter celebrater</i> ”: Sicut cervus V) Sitivit V) Fuerunt mihi
Sarum Missal <sup>112</sup>	Si ambulem Requiem	Virga tua Anime eorum	Sicut cervus De profundis
Sarum Manuale <sup>113</sup>	Si ambulem Requiem	Virga tua Anime eorum	Sicut cervus De profundis
Graduale Sarum <sup>114</sup>	Si ambulem Requiem	Virga tua Anime eorum	Sicut cervus

<sup>105</sup>Missale secundum laudibilem consuetudinem Tarraconensis ecclesie hispaniarum (Tarragona ?, 1550). Tarragona (Katalónia). Jelenleg Barcelona, Biblioteca Central, MS 788.

<sup>106</sup>Processionarium secundum morem almi ordinis Praedicatorum Sanctissimi Patris Dominici (Salamanca, 1563). Domonkos, jelenleg Madrid, Biblioteca Nacional, MS 788.

<sup>107</sup>Processionarium monasticum secundum consuetudinem congregationis Sancti Benedicti Vallisoletani (Salamanca, 1571). Valladolid, bencés, jelenleg Madrid, Biblioteca Nacional, MS 586.

<sup>108</sup>Francisco de Montanos: *Arte de Canto llano*. Salamanca, 1610.

<sup>109</sup>Paris, Bibliothèque Nationale, Codex 903. Facsimile: Paléographie musicale XIII, Tournai, 1925. Saint-Yrieix (Limoges), c.11. század.

<sup>110</sup>Walter H. Frere, ed. *Graduale Sarisburiense: A reproduction in facsimile*, London, 1894. Salisbury (?), 13. század (?)

<sup>111</sup>Processionarium ordinis fratrum Predicatorum (Velence, 1494). Domonkos, jelenleg San Marino, California, Huntington Library, Rare book 101701.

<sup>112</sup>Missale ad usum insignis ecclesie Sarum... (Párizs, 1497). Jelenleg San Marino, California, Huntington Library, Rare book 62283.

<sup>113</sup>„Manuale ad usum insignis ecclesie Sarum” (London?). London, British Museum, MS C52g.2.

<sup>114</sup>Graduale ad consuetudinem Sarum... (London, 1507/08). Jelenleg San Marino, California, Huntington Library, Rare book 15862.



forrás	graduale	verzus	tractus
Processionale Romanum <sup>115</sup>	Requiem	In memoria	Absolve Domine V) Et gratia tua V) Et lucis
Sarum Missal <sup>116</sup>	Requiem	Anime eorum	De profundis V) Fiant aures V) Si iniquitatem
Gradual Sarisburienses <sup>117</sup>	Si ambulem Requiem	Virga tua Anime eorum	Sicut cervus V) Sitivit De profundis
Missale Parisiensis <sup>118</sup>	Si ambulem	Virga tua	Sicut cervus V) Sitivit

Az offertorium esetében a Tridentinum előtti szövegváltozatok a következők: „*libera animas fidelium*” az „*animas omnium fidelium*” helyett; „*ne cadant in obscura tenebrarum loca*” a „*ne cadant in obscurum*” helyett. Az offertorium *Hostias* verzusa mellett a *Redemptor animarum omnium* második verzus is használatban volt Andalúziában és Toledóban a korai 16. században.<sup>119</sup> A Spanyolországban már a 14. században használt dallamalak a Madrid 1361 fol. cxxxviii-cxxxix lapjain maradt fenn.

Az andalúziai zeneszerzők, Juan Vásquez, Pedro de Escobar és Francisco Guerrero mindannyian a „*Processionarium Vallesoletani*”-ban (1571) kinyomtatott *Sanctus*-dallamot használják. Ugyanakkor Morales *Sanctus*-a a mai Liber Usualis XV. miséje d-módusú dallamának egy variánsa, amely megtalálható még a Sarum Graduale-ban<sup>120</sup> és Montanos nyomtatványában a „*Missa pro defunctis*”-nál.<sup>121</sup>



Sanctus, Sanc-tus, Sanc-tus Do- minus De-us Sa- baoth. Ple- ni sunt caeli et terra gloria tu-a.



Hosan-na in excel- sis. Benedic- tus qui venit in nomine Domi- ni.



Hosan-na in excel- sis.

<sup>115</sup>Processionale Romanum cum Officio mortuorum (Vence, 1513). Jelenleg San Marino, California, Huntington Library, Rare book 95551.

<sup>116</sup>Missale ad usum insignis ecclesie Sarum (London, 1527). Jelenleg San Marino, California, Huntington Library, Rare book 16207.

<sup>117</sup>Graduale ad usum Sarisburiensis (Párizs, 1532). Jelenleg London, British Museum, C 351.5.

<sup>118</sup>Missale ecclesie Parisiensis (Párizs, 1555). Párizs, Bibliothèque Nationale, Res F. 700.

<sup>119</sup>Kétverses offertoriumot tartalmaz: Missal del Cardenal Mendoza. Toledo, c.1482-1495. Madrid, Biblioteca Nacional, MS 18-5<sup>va</sup>, fol. dvi-dvi<sup>v</sup>; Missale toletanum, c.1499, fol. cccxx-cccxx<sup>v</sup>; Missale Giennensis [Jaen] 1499, fol. clxxxiii.

<sup>120</sup>London, 1507, fol. lix.

<sup>121</sup>Francisco de Montanos, *Arte de Canto llano*. Salamanca, 1610.

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua.

Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna

in excelsis.

Az *Agnus Dei* egy olyan dallamon alapszik, amelyik hármashangzat felbontással kezdődik, és amelyet más ibériai requiemekben is használtak. Ez a dallam jelenik meg az andalúziai requiemekben (Escobar, Vásquez és Guerrero), és ez az alapja egy anoním *Agnus Dei*-nek, amely a halotti szolgálat tételei között szerepel.<sup>122</sup> A dallam nyomtatásban a „*Processionarium Vallesoletani*”-ban szerepel.<sup>123</sup>

Agnus Dei qui tollis peccata mundi dona eis requiem.

Agnus Dei qui tollis peccata mundi dona eis requiem.

Agnus Dei qui tollis peccata mundi dona eis requiem sempiternam.

1570 előtt néhány spanyol tartományban a communióként használt szöveg összekapcsolt két különálló antifonát, amelyek még ma is megtalálhatóak a régi salisbury-i rítus fennmaradt kézírataiban. A legkorábbi ismert salisbury-i forrásokban (13. század) a halotti misének két communiója volt: *Lux aeterna V) Requiem aeternam* és *Pro quorum memoria V) Et lux*.<sup>124</sup> A salisbury-i Graduale későbbi kiadásai összekeverték a kettőt. Úgy tűnik, hogy az összekeveredés a Londonban 1507-1508-ban kiadott Gradualéban következett be, amelyik három communiót közölt a fol. xlvi-xlvi<sup>v</sup> oldalakon: *Pro quorum V)* nincs, *Lux aeterna V)* nincs és *Et lux V) Requiem*

<sup>122</sup>Universidade de Coimbra, Biblioteca Geral, MS 34, fol. 45<sup>v</sup>–46.

<sup>123</sup>*Processionarium monasterium secundum consuetudinem congregationis Sancti Benedicti Vallisoletani*. Salamanca, 1571.

*aeternam*. A communiókból kihagyták korábbi verzusaikat, amelyekből egy harmadik communiót állítottak össze. A középkori Spanyolországban és Dél-Franciaországban egy másik összekeveredés eredményezte azt a formát, amelyben a *Pro quorum* kibővített verziója<sup>125</sup> a *Lux aeterna* antifonát követte, így egyetlen antifonát alkotva vers nélkül.<sup>126</sup> Spanyolországban ez a különleges szöveg maradt használatban 1570-ig.<sup>127</sup> Két *Lux aeterna* communitio-szöveg és dallamalak volt a Tridentinum előtti Spanyolországban. Az egyik az, amelyik a mai halotti misében még használatban van kevés helyi eltéréssel.<sup>128</sup> A másik dallam csak egyetlen kéziratban, az 1361-es madridi Gradualéban található meg (fol. cxxxix). Morales négyszólamú halotti miséjében szinte hangról hangra ezt idézi.

Az *Absolve Domine* a 11-15. századi kéziratok számos halotti miséjében megjelenő communiók egyike. Ez a communitio-szöveg a legelterjedtebb a dél-franciaországi, osztrák, német és ősi lotharingiai forrásokban, de megtalálható olyan földrajzilag távol eső területeken is, mint St. Yrieix, Bologna, Aix-la-Chapelle és Burgos. A spanyol liturgikus könyvek jelzik, hogy Spanyolországban a bencés temetési ritusnak is részét képezte ez a tétel.

#### IV. táblázat: A korai spanyol hagyományok áttekintő táblázata

<b>introitus</b>	Requiem aeternam V) Te decet hymnus Deus in Sion
<b>graduale</b>	Requiem aeternam V) Anime eorum / In memoria aeterna Si ambulavero in medio umbrae mortis V) Virga tua
<b>tractus</b>	De profundis V) Fiant aures V) Si iniquitates Sicut cervus V) Fuerunt mihi Dicit Dominus: Ego sumt [sic] V) Et omnes
<b>offertorium</b>	Domine Jesu Christe V) Hostias et preces V) Redemptor animarum omnium
<b>communio</b>	Lux aeterna V) Requiem aeternam Lux aeterna+Pro quorum memoria

<sup>124</sup>Walter H. Frere, ed. *Graduale Sarisburiense: A reproduction in facsimile*, London, 1894, 232–233.

<sup>125</sup>Sarum, 13. század: „Pro quorum memoria corpus christe sumitur dona eis requiem sempeternam”. Jaén, 1499: „Pro quorum commemoratae corpus christi sumitur: dona eis requiem sempeternam: et locum indulgentie cum sanctis tuis in eternam qui pius es”.

<sup>126</sup>Claude Gay, „Formulaires anciens pour la Messe des Défunts”, *Études gregoriennes*, II. 1957, 99. Négy ilyen communiót talált: Aquitania, 12. századi kézirat; Bazas, 13. századi kézirat; San Millán, bencés monostor Burgos mellett, 12. századi kézirat; Burgos MS 274, 13. századi kézirat.

<sup>127</sup>Missal del Cardenal Mendoza. Toledo, c.1482-1495. Madrid, Biblioteca Nacional, MS 18-5<sup>va</sup>, fol. dvi<sup>v</sup>-dvii; Missale Giennensis [Jaen] 1499, fol. clxxxiii<sup>v</sup>; Manuale Toletane, c.1505, fol. lxxvi; Processionale 309, fol. cccxxvi; Missale Tarraconensis, 1550, fol. cccxxvii.

<sup>128</sup>Processionarium Vallesoletani, 1571, fol. ccviii; Processionarium Salmanticae, 1562, fol. cxxix (vers nélkül, kissé variáltan); Francisco de Montanos, *Arte de Canto llano*. Salamanca, 1610.

## **II. POLIFÓN HALOTTI MISÉK A KEZDETEKTŐL A 17. SZÁZAD ELSŐ ÉVTIZEDEIIG**

## Bevezetés

Az az időszak, amely a gregorián ének háttérbe szorulásáról tanúskodott, egyben az egyik legfontosabb zenei forma megszületését is eredményezte: a többszólamú mise-ordináriumét. A 15. és a 16. század folyamán a mise zenei tételei „...a zenei értékek hierarchiájában olyan uralkodó és kitüntetett helyet foglaltak el, mint a szimfónia a 18. és a 19. században.”<sup>1</sup> A halotti mise azonban csak egy kis részét foglalta el a reneszánsz misekompozícióknak. Ezt részben a requiemek előadásának viszonylag ritka lehetőségének lehet tulajdonítani. Használatának hivatalos megszorításai mellett Charles Warren Fox szerint lehettek más tényezők is, amelyek elbátortalanították a zeneszerzőket a requiem szövegének használatától. „A többszólamú requiemek kis számának egyik magyarázata a requiem-szöveg szabályosságának a hiányában van a tridenti zsinatot követő reformok előtt. Határozott bizonyíték van arra, hogy még a 16. században is – legalábbis bizonyos területeken – nem tartották illőnek a halotti mise tételeinek többszólamú előadását.”<sup>2</sup> Bármi legyen is az ok, ismereteink szerint kevesebb, mint hetven többszólamú halotti misét komponáltak az 1400 és 1650 közötti két és fél évszázadban.

Kis különbség van a requiem és más mise között a mindkettőben használt énekek száma és típusa tekintetében. A többszólamú requiem külső formája eléggé különbözik egy többszólamú miseordináriumétól, amely csak a következő öt tétel polifón darabjait foglalja magában: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus és Agnus Dei. A 15. és 16. század folyamán a proprium önálló tételeinek még számos polifón feldolgozása keletkezett a teljes proprium-sorozatok jó néhány darabja mellett, de teljességgel szokatlan olyan proprium tételt találni, amit egy meghatározott többszólamú miseordináriumhoz kapcsoltak volna. A kivételek között van Dufay korai miséje, a *Missa Sancti Jacobi*, amely a teljes ordinárium mellett a következő négy tételt tartalmazza a propriumból: introitus, alleluja, offertorium és communio. Az időszak többszólamú requiemjeit azonban ettől eltérően kezelték. Minthogy a requiem proprium tételei nem változnak az egyházi naptár különböző időszakai szerint, ezeket a darabokat minden temetésen lehetett használni. A reneszánsz halotti mise magában foglalhatta az introitus, graduale, tractus, sequentia, offertorium és communio tételeit a Kyrie, Sanctus és Agnus Dei mellett. Ezen kívül nem volt szokatlan, hogy a requiem tartalmazott olyan tételeket is, amelyeket nem az eucharisztikus ünneplés tényleges részeként, hanem az utána következő temetési szolgálattal kapcsolatban használtak. A reneszánsz komponisták különösen kedvelt tétele az *Absolutio* responzóriuma volt, ami a római rítusban közvetlenül a mise után következik, de még az előtt, hogy a testet elvinnék a sírhoz. A zeneszerzők alkalmanként más tételeket is felhasználtak a polifón requiemekben – antifonákat vagy más különleges tételeket a

<sup>1</sup> M. F. Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York, W. W. Norton & Co., Inc., 1950, 217.

<sup>2</sup> Ch. W. Fox, „The Polyphonic Requiem Before about 1615”, *Bulletin of the American Musicological Society* VII, 1943, 6.

halotti officiumból – nyilvánvalóan azzal a szándékkal, hogy azt inkább a temetési szolgálat, mint a mise részeként énekeljék.

A különböző fennmaradt reneszánsz requiemekben használt proprium-szövegekben nem volt egységesség. Amint a requiem-énekek szövegeinek nem volt általánosan elfogadott verziója, úgy hasonló eltéréseket találunk a többszólamú requiemekben, különösen a *graduale* és a *tractus* esetében. Három alapvető hagyomány körvonalazódott a szövegek válogatásában: az olasz, a spanyol és a francia. Általában mind a három ugyanazt az introitust (*Requiem aeternam*), offertoriumot (*Domine Jesu Christe*) és communiót (*Lux aeterna*) választotta. Az offertorium szövegének bizonyos mondataiban azonban voltak variánsok. A hagyományok fő megkülönböztető jegyeit az olvasmány énekeiben találjuk. Az olasz hagyomány általában a *Si ambulem* *gradualét*, az *Absolve Domine* vagy a *Sicut cervus* *tractust* választotta és majdnem mindig magába foglalta a *Dies irae* *sequentiát*. A spanyol tradíció a *Requiem aeternam* *gradualét* és a *Sicut cervus* *tractust* részesítette előnyben, de kihagyta a *sequentiát*. Franciaországban sem szerepel *sequentia* a halotti misében, ám a választott *graduale* a *Si ambulem*, a *tractus* pedig a *Sicut cervus* volt.

V. táblázat: A szövegválasztás területi hagyományai

tételek	Itália	Spanyolország	Franciaország
<b>graduale</b>	Si ambulem	Requiem aeternam	Si ambulem
<b>tractus</b>	Absolve Domine / Sicut cervus	Sicut cervus	Sicut cervus
<b>sequentia</b>	Dies irae	–	–

### Zeneszerzők és művek

Feltehetően a legkorábbi többszólamú requiem *Guillaume Dufay* (c.1400-1474) műve. Bár a darab elveszett, megbízható utalással rendelkezünk létezését illetően. A zenére vonatkozó rendelkezéseiben, melyet halálos ágyánál, temetésén és a temetése utáni napon kell előadni, Dufay a következőket kéri:

„*Testemnek vagy hitvány maradványaimnak adjanak egyházi temetést Cambrai fentnevezett tiszteletreméltó templomában, a Szent István kápolnában, azelőtt a kőszobor előtt, melyet saját költségemre állíttattam, azon a helyen, melyet káptalanom tagjai nagylelkűen nekem adtak, melyért köszönettel tartozom. Továbbá arra a papra, aki szolgálatomra lesz a végső szertartásoknál húsz párizsi arany értékű cambrai-i dukátot hagyok (negyvenet, ha esperes), és klerikusára öt dukátot. Továbbá azt kívánom, hogy temetési szertartásomat illően mutassák be Cambrai templomában harangozással, teljes kivilágítással és négy égő gyertyával Pádúai Szent Antal képe előtt, mely a fentnevezett Szent István kápolnában a sírom fölött van, és a misén*

énekeljék a *Dies illa sequentiát*, etc. Minden jelenlévő kanonok úrra húsz dukátot hagyok, a zsoldárénekesre három dukátot és négy dénárt, a fő vikáriusokra tíz dukátot, a helyettes vikáriusokra nyolc dukátot és négy dénárt, a káplánokra, a becsületes vezetőkre [?] és a törvényszolgára hat dukátot és nyolc dénárt, a ministráns fiúkra, a tőmjénezőre, a hírnökre, a kis vezetőkre és a törvényszolga vezetőjére valamint a káplánok klerikusaira három dukátot és négy dénárt, és a káplánra és a miseruhás klerikusra szolgálataikért egyenként tíz dukátot. Továbbá a fő és a helyettes vikáriusnak, ha temetésem zsoldárokat és énekeket énekelnek és ugyanaznap újra illendően megcsinálják, a fent említett mellett további nyolc párizsi arany, és a ministráns fiúknak, hogy imádkozzanak értem, aki – mikor gyermek voltam – az ő helyükön szolgálva megtiszteltetést és előnyt élveztem abból a szolgálatból, negyven dukát... Továbbá kérem és elrendelem, hogy miután az egyházi szentségeket magamhoz vettem, és úgy látszik, hogy halálomon vagyok, ha az idő engedi, templomi társaim közül nyolc legyen az ágyamnál, akik halkán énekeljék a *Magno salutis gaudio* himnuszt, melyért negyven párizsi aranyat hagyok rájuk, és amikor a himnusz véget ért a ministráns fiúk mesterükkel együtt és jelenlévő társaim közül kettővel énekeljék el az *Ave Regina Celorum* motettámat, melyért harminc dukátot hagyok rájuk... Továbbá a Szent István kápolnára hagyom azt a pergamen könyvet, mely a *missa sancti Anthonii de Padua*-t tartalmazza egy másik nagyméretű papírkönyvvel együtt, mely a *missa sancti Anthonii Viennensis*-t és *Requiem* misémet tartalmazza... Továbbá azt kívánom, hogy a legalkalmasabb emberek közül tizenkettő, akár fő vagy helyettes vikárius, a temetésem utáni napon énekelje el *Requiem* misémet a Szent István kápolnában, és a mise végén a „*Requiescant in pace*” után a *sequentiák* közül mondják el azt, amelyiket akarják, azután a „*De profundis*”-t az „*Inclina et Fidelium*” collectával, és mindezért négy párizsi aranyat adományozok nekik.”<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Corpus vero sive vile cadaver ecclesiastice sepulture in dicta venerabili ecclesia Cameracense, scilicet in capella sancti Stephani, ante representationem meam lapideam quam inibi fieri feci meis expensis, quem locum domini mei capituli michi gratiose concesserunt, unde gratias ago. Item lego presbitero qui michi sacramenta in extremis ministrabit viginti solidos Par. monete Cameracensis, si decanus fuerit XL solidos, ipsius clerico quinque solidos; item volo de per me debitis satisfieri et forefacta emendari. Item volo exequias funeris mei fieri honeste in ecclesia Cameracense cum pulsatione, toto luminari et accensione quatuor cereorum ante ymaginem sancti Anthonii de Padua epithaphium meum in dicta capella sancti Stephani, et quod ad missam cantetur sequentia dies illa, etc.; interessentibus autem in illis singulis dominis canonicis lego XX solidos, et pro psalterio III solidos IIII denarios, magnis vicariis X solidos, parvis vicariis VIII solidos IIII denarios, cappellanis ac francis sergantis et ballivo VI solidos VIII denarios, pueris altaris, turiario, nuntio, parvis sergantis et serganto ballivi ac clericis cappellaniarum III solidos IIII denarios, capellano et clerico revestiaripro laboribus eorum cuilibet X solidos. Item vicariis magnis et parvis ut simul in ipsis exequiis psalmodient et cantent et ipso die simul honeste reficiantur ultra premissa octo libras P. (Parisienses), et pueris altaris simul ut orent pro me, qui in eorum ordine puer serviens honores radicitus et commoda ex ipso servitio me consecutum profiteor XL solidos... Item volo et ordino quod postquam ecclesiastica sacramenta michi fuerint ministrata et ad agoniam tendere videbor, si, hora pati possit, sint octo ex sociis ecclesie juxta lectum meum qui, submissa voce cantent hymnum *Magno salutis gaudio*, pro quo lego XL solidos P. (Parisienses), quo hymno finito pueri altaris, una cum magistro eorum et duobus ex sociis, inibi similiter presentes decantent motetum meum de *Ave Regina Celorum* pro quo eis lego XXX solidos... Item lego capelle sancti Stephani una cum libro in quo continetur *missa sancti Anthonii de Padua* in pergameno unum alium librum papireum magni voluminis continentem *missa sancti Anthonii Viennensis* et *missam* meam de *Requiem*... Item volo quod XII de sufficientioribus, sive sint magni sive parvi vicarii, in crastinum exequiarum decantent *missam* meam de *Requiem* in capella sancti Stephani et in fine misse post *requiescant in pace* dicant unam de *sequentiis* aliis quam voluerint deinde

Dufay végakaratóban kiköti, hogy a szentségek kiszolgáltatása után, amikor a haláltusa jeleit észlelik, először a „*Magno salutis gaudio*” című himnuszt, majd az „*Ave regina celorum*”-ot énekeljék a halottas ágyánál. A valóságban azonban csak a másnapi temetésen, Dufay testének megáldásakor énekelték: előbb nem volt rá idő.<sup>4</sup>

Valószínűleg Dufayt jellemzi, hogy spontán felmerülő igényei helyett előre megtervezte, milyen zene szóljon halottas ágyánál. Azt is előírta, ki énekeljen és hogyan: a himnuszt nyolc templomi énekes éneкли „*submissa voce*”, ami David Fallows szerint azt jelentette: „*in falsetto*”.<sup>5</sup> A motettát a ministránsfiúknak, mesterüknek és még két férfinak kellett énekelnie. A zeneszerző tehát azt remélte, hogy kóristafiúk és kollégák fogják körülvenni abból az intézményből, ahol elkezdte és befejezte pályafutását. Dufay egyszerre tekintette magányos és társas eseménynek a haldoklási rítust, amelynek során a körülötte lévők segítségére lesznek utolsó útján. A hallgató éppúgy részesévé válik az eseményeknek, mint az énekesek. Nyilván így volt ez Dufay szolgáltójával, Jachet de Werchinnel is, aki betegsége alatt ápolta őt, és imádkozott vele.

A legkorábbi fennmaradt requiem *Johannes Ockeghem* (c.1420-1490) alkotása, melyet feltehetően 1470 után komponált. *Antoine Brumel* (c.1460-1512/13?), *Pierre de La Rue* (c.1452-1518) és *Johannes Prioris* (működött c.1485-1512) requiemjei valószínűleg a 15. századból származnak, bár szerzőik virágkorának évtizedeit tekintve elképzelhető, hogy a kora 16. században keletkeztek, amint *Antoine Fevin* (c.1470-c.1512) műve majdnem biztosan ebből az időszakból való.

A következő két generáció (c.1515-c.1550) művészete a világi zene – elsősorban a francia chanson és az olasz madrigál – fellendüléséről és a misekomponálás egyidejű hanyatlásáról tanúskodik. Prioris művén kívül csak három darabot adtak ki ebben a periódusban: *Jean Richafort* (c.1480-c.1547), *Claudin de Sermisy* (c.1490-1562) és *Cristóbal de Morales* (c.1500-1553) művét.<sup>6</sup> Elképzelhető, hogy *Jacobus Clemens non Papa* (1510/15-1555/56), *Pierre Cléreau* (működött 1539-1567), *Simon de Bonnefond* (működött c.1551-1557), *Pierre Certon* (c.1505-1572) és a spanyol *Juan García de Basurto* (c.1490-1547) is ebben az időszakban, a század közepe előtt komponálták requiemjeiket. Valamivel későbbi (1560) *Pierre de Manchicourt* (1510-1564) darabja.

---

de profundis cum collecta Inclina et Fidelium, et pro hoc lego IIII libras Parisienes. Idézi: H. T. Luce, „The Requiem Mass from its Plainsong Beginnings to 1600”, PhD diss. Florida State University, 1958, 68–69. Lásd még: R. Nosow, „The Song and the Art of Dying”, *Musical Quarterly* 82, 1998/3-4, 537–550; magyarul, „Az ének és az ars moriendi”, *Pannonhalmi Szemle* VII/4 (1999), 51–63.

<sup>4</sup> C. Wright, „Dufay at Cambrai: Discoveries and Revisions”, *Journal of the American Musicological Society* 28 (1975), 219–220.

<sup>5</sup> D. Fallows, „Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony 1400-1475”, *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, ed. Stanley Boorman. Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 126.

<sup>6</sup> Morales négyzsolamú halotti miséje egy jelzet nélküli kéziratban maradt fenn a valladolidi katedrálisban. Cím lapja: Liber Officium/Defunctorum/Ecclesie Chatedralis/Vallisoleti/Anno D. N. Jesu/Christi MDCXXXIX. lásd: E. Russell, „A new manuscript source for the music of Cristóbal de Morales: Morales’ ”lost” Missa pro defunctis and early Spanish requiem traditions”, *Anuario Musical* XXXIII-XXXV. 1978-1980. Barcelona, 1980, 9–49.



*Philippe de Monte* (1521-1603) – a késő németalföldi polifón tradíció kimagasló alakja, Lassus és Palestrina kortársa – requiemje valamivel korábbi periódus darabjaihoz illeszkedik, mint kortársai művei. *Jacobus de Kerle* (1531/32-1591) és *Jacobus Vaet* (c.1530-1567) az a két másik németalföldi zeneszerző, akik kiemelkedő halotti misét komponáltak.

Kerle és Vaet spanyol kortársa, *Francisco Guerrero* (1528?-1599) két halotti misét is megjelentetett (1566-ban és 1582-ben), míg az ugyancsak spanyol *Juan Vásquez* (c.1510-c.1560) 1556-ban Sevillában adta ki „*Agenda defunctorum*”-át.

V. Pius pápa Missaléja (1570) után, mely rögzítette és előírta a requiem tételeinek szövegét, a többszólamú halotti misék sokkal gyakoribbakká váltak, különösen Itáliában. Az első, 1570 után megjelent requiem *Vincenzo Ruffo* (c.1508-1587) műve. Ruffo tanítványa, aki kimagasló szerepet játszott az új zenei stílus fejlődésében Borromeo Szent Károly (1538-1584) elképzelésének megfelelően, a velencei zeneszerző, *Giovanni Matteo Asola* (c.1532-1609) négy halotti misét komponált. Egy másik itáliai muzsikusként, kinek requiemje Asola művével egy időben keletkezett, *Costanzo Porta* (c.1530-1601). *Giovanni Pierluigi da Palestrina* (1525/26-1594) halotti miséje az ordinárium tételein kívül csak az offertoriumot tartalmazza.<sup>7</sup>

Palestrina nagy kortársa, *Orlandus Lassus* (1532-1594) két requiemet komponált. A reneszánsz halotti mise történetének utolsó kiemelkedő zeneszerző egyénisége a spanyol *Tomás Luis da Victoria* (c.1548-1611), kinek két műve maradt fenn.

A 16. század utolsó tizenöt évében és a 17. század első évtizedében több kisebb komponista mutatott érdeklődést a requiem komponálásának terén. Közülük az egyik első a francia-spanyol zeneszerző *Joan Brudieu* (c.1520-1591) volt. Spanyol és portugál kortársai a következők: *Manuel Cardoso* (1566-1650), *Gabriel Díaz Bessón* (1580-1638), *Duarte Lobo* (1565-1646), *Filipe de Magalhães* (c.1571-1652), *Joan Pau Pujol* (1570-1626) és *Mateo Romero* (c.1575-1647).

A késő 16. században az olaszok voltak talán a legtevékenyebbek a halotti mise komponálásának területén. *Giulio Belli* (c.1560-c.1620) Asola mellett az egyedüli zeneszerző a 16. században, aki három requiemet komponált. *Cesare Tudino* (működött 1585) halotti miséjét egy kisméretű, ötszólamú miséket tartalmazó kötetben adta ki 1589-ben Velencében. A kétkórusos technikát alkalmazta requiemjében *Jacopo Moro* (működött 1581-1600). *Felice Anerio* (c.1560-1614) műve 1614-ben jelent meg Rómában. Ennek az időszaknak további olasz requiem-szerzői: *Giovanni Francesco Anerio* (c.1567-1630), *Domenico Belli* (?-1627), *Giuseppe Belloni* (c.1575-c.1606), *Stefano Bernardi* (c.1585-1636), *Giovanni Cavaccio* (c.1556-1626), *Giovanni Croce* (c.1557-1609), *Lorenzo Vecchi* (c.1564-1628), *Orazio Vecchi* (1550-1605), *Orfeo Vecchi* (c.1551-1603) és *Lodovico Grossi da Viadana* (c.1560-1627).

<sup>7</sup> Egy új Palestrina requiemet fedeztek fel Spanyolországban az 1990-es évek elején, amely a Dies irae kivételével a halotti mise minden tételét tartalmazza. Erről bővebben lásd Robert Snow cikkét In *Festschrift für José-Lopez Calo*,

Az olasz és a spanyol requiemek mellett a század végén Németalföldön is keletkezett néhány mű. Talán az egyetlen német zeneszerző, aki a halotti mise szövegét többszölamban megzenésítette, a kevésbé ismert *Blasius Amon* (c.1560-1590). Jóval később, 1641-ben Innsbruckban jelenik meg még egy német requiem, *Johann Stadlmayr* (c.1580-1648) műve. A francia iskolát, amely az 1500-as évek elején uralkodó volt, a század végén hiába keressük. A requiem-komponisták sorában a század utolsó évtizedében csak két francia szerzőt találunk: *Jacques Mauduit*-t (1557-1627), akinek művéből csak egyetlen részlet maradt fenn<sup>8</sup> és *Eustache Du Caurroy*-t (1549-1609), akinek darabját a 18. századig a francia királyok temetésén énekelték St. Denis apátságában.

A fenti művek mellett számos 16. századi requiem létezik, melynek nem jelölik a szerzőjét, és amely csak egyetlen forrásban tűnik fel. Ilyen a *Leiden MS 863*, melyben egy anoním halotti mise található, és melynek szerzője *Jacobus Clemens non Papa* kortársa lehetett. Mindenesetre a franko-flamand iskola azon csoportjához tartozik, amely a század második negyedében virágzott. Barcelonában a *Biblioteca Musical*ban is található egy kézirat (M 585), mely requiemet tartalmaz, és amely spanyol eredetűnek látszik. Stílusa alapján *Francisco Guerrero* virágkorának idején, 1550-1580 körül keletkezett. A bécsi Nemzeti Múzeum kéziratai között két névtelen requiem is található a 16. század utolsó éveiből.

A következő táblázatban az 1400-1650 között komponált requiemek áttekintését adjuk.

---

Barcelona, 1994.

<sup>8</sup> M. Mersenne, *Harmonie Universelle*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1636, VII, 63.

VI. táblázat: Polifón requiemek 1400-1650 között

	ZENESZERZŐ	ÉVSZÁM	ELSŐ KIADÁS HELYE	IDEJE	LELŐHELY ÉS ÚJ KIADÁS
1.	AMMON, Blasius *	c.1560-1590	Missae quatuor, vocibus quaternis in divino cultu decantandae, quibus unica quatuor etiam vocum pro fidelibus defunctis est adiecta. Wien, Michael Apffl.	1588	DTÖ XXXVIII/1. Blasius Ammon: Kirchenwerke. C. Huigens, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz/Wien, 1931.
2.	ANERIO, Felice *	c.1560-1614	—	—	MS Wien, Nationalbibliothek 15.606. Musica divina. C. Proske, Annus secundus, Tomus I. Ratisbonae, Friderici Pustet, 1854.
3.	ANERIO, Giovanni Francesco	c.1567-1630	Missarum quatuor, quinque et sex vocibus, missa quoque pro defunctis una cum sequentia, et responsorium Libera me domine, quatuor vocibus, liber primus...cum basso ad organum. Roma, Giovanni Battista Robletti.	1614	A. G. Petti, London, 1966.
4.	ASOLA, Giovanni Matteo	c1532-1609	Le messe a quattro voci pari...sopra li otto toni della musica. Insieme con dui altre, l'una de S. Maria a voce piena, l'altra pro defunctis divise in dui libri delle quali, cinque sono nel presente libro primo lib. le rimanenti saranno nel secondo...libro primo. Venetia, li figliuoli di Antonio Gardano.	1574	—
5.	ASOLA, Giovanni Matteo *	c1532-1609	Messa pro defunctis a quattro voci. Venezia, Antonio Gardano.	1576	H. T. Luce: The Requiem Mass from its Plainsong beginnings to 1600. Volume II. PhD disszertáció. Florida State University, 1958.
6.	ASOLA, Giovanni Matteo *	c.1532-1609	Il secondo libro delle messe a quattro voci pari...composti sopra li toni rimanenti al primo libro insieme con una messa pro defunctis accommodata per cantar á dui chori /si placet/. Venezia, Angelo Gardano.	1580	Musica Divina Sive Thesaurus Concentuum Selectissimorum omni Cultui Divino totius anni Juxta Ritum Sanctae Ecclesiae Catholicae inservientium: Ab Excellentissimis superioris aevi Musicis numeris harmonicis compositorum. Quos e Codicibus Originalibus tam editis quam ineditis accuratissime in partitionem redactos ad instaurandam polyphoniam vere ecclesiasticam publice offert Carolus Proske. Annus Primus. Harmonias IV. vocum continens. Tomus I. Liber Missarum. Ratisbonae. Sumtibus, Chartis et Typis Friderici Pustet. MDCCCLIII.
7.	ASOLA, Giovanni Matteo *	c1532-1609	Missa defunctorum tribus vocibus. h. n., é. n.	1600	H. T. Luce: The Requiem Mass from its Plainsong beginnings to 1600. Volume II. PhD disszertáció. Florida State University, 1958.
8.	BELLI, Domenico	?-1627	Officium defunctorum. Venezia, Ricciardo Amadino.	1616	—
9.	BELLI, Giulio *	c.1560-c.1620	Missarum cum quinque vocibus liber primus. Venezia, Angelo Gardano.	1586	H. T. Luce: The Requiem Mass from its Plainsong beginnings to 1600. Volume II. PhD disszertáció. Florida State University, 1958.
10.	BELLI, Giulio *	c.1560-c.1620	Missarum, sacrarumque cantionum octo vocibus, liber primus. Venezia, Ricciardo Amadino.	1595	H. T. Luce: The Requiem Mass from its Plainsong beginnings to 1600. Volume II. PhD disszertáció. Florida State University, 1958.
11.	BELLI, Giulio *	c.1560-c.1620	Missarum quatuor vocibus liber primus. Venezia, Angelo Gardano.	1599	H. T. Luce: The Requiem Mass from its Plainsong beginnings to 1600. Volume II. PhD disszertáció. Florida State University, 1958.

	ZENESZERZŐ	ÉVSZÁM	ELSŐ KIADÁS HELYE	IDEJE	LELŐHELY ÉS ÚJ KIADÁS
12.	BELLONI, Giuseppe	c.1575-c.1606	Missarum liber I...et missa pro defunctis. Milano, eredi di Simon Tini & Filippo Lomazzo.	1603	————
13.	BERNARDI, Stefano	c.1585-1636	Messe, 4-5 vv, parte sono per capella, e parte per concerto...bc, libro I, op. 6. Venezia, Giacomo Vincenti.	1615	DTÖ LXIX. Stefano Bernardi: Kirchenwerke. K. A. Rosenthal, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz/Wien, 1929.
14.	BONNEFOND, Simon de *	fl. 1551-1557	Missa pro mortuis, cum quinque vocinus. Paris, Nicolas du Chemin.	1556	H. T. Luce: The Requiem Mass from its Plainsong beginnings to 1600. Volume II. PhD disszertáció. Florida State University, 1958.
15.	BRUDIEU, Joan *	c.1520-1591	————	————	MS Urgell, Catedral. Els madrigals i la Missa de difunts d'en Brudieu. Felip Pedrell, Mons. Higinio Anglés, Institut d'Estudis Catalans Barcelona 1921.
16.	BRUMEL, Antoine *	c.1460-1512/13?	Liber quindecim missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt. Roma, Andrea Antico.	1516	CMM 5. Antonii Brumel: Opera omnia IV. Barton Hudson, American Institute of Musicology 1970.
17.	CARDOSO, Manuel	1566-1650	Missae quaternis, quinis, et sex vocibus. Liber primus. Lisboa, Pedro Craesbeck.	1625	————
18.	CAVACCIO, Giovanni	c.1556-1626	Missae quatuor pro defunctis. Velence	1593	————
19.	CAVACCIO, Giovanni	c.1556-1626	Messe per i defuncti con alcuni motetti corrispondenti. Milano, eredi di Simon Tini & Filippo Lomazzo.	1611	————
20.	CERTON, Pierre *	c.1505-1572	Missa pro defunctis...cum quatuor vocibus. Paris, Adrien Le Roy & Robert Ballard.	1558	H. T. Luce: The Requiem Mass from its Plainsong beginnings to 1600. Volume II. PhD disszertáció. Florida State University, 1958.
21.	CLEMENS, Jacobus non Papa *	1510/15-1555/56	Ludovici Viadanae Ecclesiae cathedralis Mantuae musices praefecti Missarum quatuor vocom. Cum basso continuo ad Organum. Liber primus. Item Missa pro defunctis Clementis non Papae. Antverpiae. Ex typographia Musica Petri Phalesti.	1625	CMM 4/VIII. Jacobus Clemens non Papa: Opera omnia VIII. K. Ph. Bernet Kempers, American Institute of Musicology 1959.
22.	CLÉREAU, Pierre *	fl.1539-1567 †1570	Missa pro mortuis, cum duobus motetis. Paris, Nicolas du Chemin.	1554	Peter Wagner: Geschichte der Messe. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1913.
23.	CROCE, Giovanni	c.1557-1609	————	1605	MS
24.	DÍAZ BESSÓN, Gabriel	1580-1638	Requiem for Dona Margarita of Austria. elveszett	1616	————
25.	DU CAURROY, Eustache *	1549-1609	Missa pro defunctis, quinque vocom. Paris, Pierre Ballard.	1636	Eustache Du Caurroy: Missa pro defunctis quinque vocom. Michel Sanvoisin, Heugel & Cie, 1983, Éditions Alphonse LEDUC & Cie
26.	DUFAY, Guillaume	c.1400-1474	elveszett	————	————
27.	ESCOBAR, Pedro de	c.1465-c.1535	————	————	MS Tarazona, Catedral, Archivo Capitular.
28.	FÉVIN, Antoine de *	c.1470-c.1512	————	————	MS Wien, Nationalbibliothek MS s.m. 15.497. Jena, Universitätsbibliothek c5. Collected Works of Antoine de Févin. E. Clinkscale, Ottawa, 1980-1996.
29.	GARCÍA DE BASURTO, Juan	c.1490-1547	Missa in agendis mortuorum. MS Tarazona, Catedral, Archivo Capitular.	1525?	————

	ZENESZERZŐ	ÉVSZÁM	ELSŐ KIADÁS HELYE	IDEJE	LELŐHELY ÉS ÚJ KIADÁS
30.	GUERRERO, Francisco *	1528?-1599	Liber primus missarum. Paris, Nicolas du Chemin.	1566	MME. Francisco Guerrero: Opera omnia. V. Garcia, M. Querol Gavaldá, Consejo Superior de Investigaciones Científicas Delegación de Roma, 1955.
31.	GUERRERO, Francisco *	1528?-1599	Missarum liber secundus. Roma, Domenico Basa /[kolofón:] Francesco Zanetto/.	1582	MME. Francisco Guerrero: Opera omnia. V. Garcia, M. Querol Gavaldá, Consejo Superior de Investigaciones Científicas Delegación de Roma, 1955.
32.	KERLE, Jacobus de *	1531/32-1591	Sex misse suavissimis modulationibus referte partim quatuor partim quinque vocibus concinendae liber primus. Venezia, Antonio Gardano.	1562	Trésor musical XXII-XXVIII. Bruxelles, 1886-1892.
33.	LA RUE, Pierre de *	c.1452-1518	_____	_____	CMM 97. Pierre de la Rue: Opera omnia. N. S. J. Davison, J. E. Kreider, T. H. Keahey, American Institut of Musicology Hänssler-Verlag 1989-. Das Chorwerk Helf 11, Friedrich Blume, Mösel Verlag Wolfenbüttel und Zürich. é. n.
34.	LASSUS, Orlandus *	1532-1594	Missae variis concentibus ornatae, ab Orlando de Lassus. Cum cantico Beatae Mariae. Octo modis musicis variato. Parisiis. Apud Adrianum Le Roy & Robertum Ballard, Regis Typographos Cum privilegio o. J.	1578	Orlando di Lasso: Sämtliche Werke Neue Reihe Band 4 Messen 10-17, Messen des Druckes Paris 1577. Siegfried Hermelink, Bärenreiter Kassel-Basel-Paris-London-New York 1964.
35.	LASSUS, Orlandus *	1532-1594	Patrocinium musices. Missae aliquot quinque vocom. Orlando de Lasso. Sereniß: Ducis Bauariae, Chori Magistri. Monarchii excudebat Adamus Berg.	1589	Orlando di Lasso: Sämtliche Werke Neue Reihe Band 6 Messen 24-29, Messen des Druckes München 1589. Siegfried Hermelink, Bärenreiter Kassel-Basel-Paris-London-New York 1966.
36.	LOBO, Duarte	1565-1646	Liber missarum IIII. V. VI. et VIII. vocibus. Antwerpen, "ex officina Plantiniana, Balthasaris Moreti".	1621	Duarte Lobo: Composições polifónicas. M. Joaquim, Lisszabon, 1945-.
37.	MAGALHÃES, Filipe de	c.1571-1652	Missarum liber cum antiphonis dominicalibus in principio et motetto pro defunctis in fine. Lisboa, Lourenço Craesbeeck.	1631	Portugaliae musica XXVII. 1975.
38.	MANCHICOURT, Pierre de	1510-1564	?	1560	CMM 55. Pierre de Manchicourt: Opera omnia. J. D. Wicks, L. J. Wagner, American Institut of Musicology Hänssler-Verlag, 1971-1984.
39.	MONTE, Philippe de *	1521-1603	Liber I. Missarum. Antwerpen, Christophe Plantin.	1587	Philippi de Monte opera: New Complete Edition. R. B. Lenaerts, Leuven, 1975-.
40.	MORALES, Cristóbal de *	c.1500-1553	_____	_____	MS, jelzet nélkül. Valladolid, Catedral. Música Hispana Serie B: Polifonía 3. Christophori de Morales: Pro defunctis missa a 4. Alicia Muniz Hernandez, Instituto Espanol de Musicología Consejo Superior de Investigaciones Científicas Barcelona 1975.

	ZENESZERZŐ	ÉVSZÁM	ELSŐ KIADÁS HELYE	IDEJE	LELŐHELY ÉS ÚJ KIADÁS
41.	MORALES, Cristóbal de *	c.1500-1553	Missarum liber secundus. Roma, Valerio Dorico & et Lodovico fratres.	1544	MME XV. Cristóbal de Morales: Opera omnia III. Mons. Higinio Anglés, Consejo Superior de Investigaciones Científicas Delegación de Roma 1954.
42.	MORO, Giacomo *	fl.1581-1600	Officium et missa de defunctorum octonis vocibus. Venezia, Ricciardo Amadino.	1599	H. T. Luce: The Requiem Mass from its Plainsong beginnings to 1600. Volume II. PhD disszertáció. Florida State University, 1958.
43.	OCKEGHEM, Johannes *	c.1420-1490	—	—	MS Biblioteca Vaticana, Codex c. VIII. 234. Johannes Ockeghem: Collected Works I: Masses and Mass Sections II. D. Plamenac, New York, 1947.
44.	PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da	1525/26-1594	—	—	MS
45.	PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da *	1525/26-1594	Missarum cum quatuor, quinque, ac sex vocibus. Liber Primus. Auctore Io. Petro Aloysio Praenestino. Romae apud Alexandrum Gardanum Impensis Iacobi Torneii.	1591	Giovanni Pierluigi da Palestrina: Le opere complete I. R. Casimiri, Roma, 1939.
46.	PORTA, Costanzo	c.1530-1601	Missarum liber primus. Venezia, Angelo Gardano.	1578	P. Constantii Porta O.F.M.: Opera omnia VIII-IX. Nunc edicta transcriptione Siri Csilino cura Joannis M. Luisetto. Seconda edizione. Biblioteca Antonian-Basilica del Santo Padova /Italia/ 1971.
47.	PORTA, Costanzo *	c.1530-1601	—	—	MS 34 Archivio Musicale Lauretano, Loreto. P. Constantii Porta O.F.M.: Opera omnia X. Nunc edicta transcriptione Siri Csilino cura Joannis M. Luisetto. Seconda edizione. Biblioteca Antonian-Basilica del Santo Padova /Italia/ 1971.
48.	PRIORIS, Johannes *	fl.c.1485-1512	Viginti Missarum. Quintus liber tres missas continet...Paris, Pierre Attaignant.	1532	CMM 90. Johannes Prioris: Opera omnia II. H. Keahey, C. Douglas, American Institut of Musicology Hänssler-Verlag, 1982-1985.
49.	PUJOL, Joan Pau	1570-1626	—	—	MS. Joan Pau Pujol: Opera omnia. H. Anglés, Publicaciones del departamento de música III, VII, 1926-1932.
50.	RICHAFORT, Jean *	c.1480-c.1547	Viginti Missarum. Sextus liber tres missas continet...Paris, Pierre Attaignant.	1532	CMM 81. Jean Richafort: Opera omnia. H. Elziga, American Institut of Musicology Hänssler-Verlag, 1979-1999.
51.	ROMERO, Mateo	c.1575-1647	—	—	MS Burgos, Catedral, Archivo.
52.	RUFFO, Vincenzo *	c.1508-1587	Il quarto libro di messe a sei voci...piene d'inusitata dolcezza, composte ultimamente con arte meravigliosa, conforme al decreto del...Concilio di Trento fra le quali e una de morti con la sua sequenza. Venezia, erede di Girolamo Scotto.	1574	H. T. Luce: The Requiem Mass from its Plainsong beginnings to 1600. Volume II. PhD disszertáció. Florida State University, 1958.
53.	STADLMAYR, Johann	c.1580-1648	Missa breves, cum una pro defunctis et alia. Innsbruck.	1641	—

	ZENESZERZŐ	ÉVSZÁM	ELSŐ KIADÁS HELYE	IDEJE	LELŐHELY ÉS ÚJ KIADÁS
54.	SERMISY, Claudin de *	c.1490-1562	Viginti Missarum. Quartus liber tres missas continet...Paris, Pierre Attaignant.	1532	CMM 52/V. Claudin de Sermisy: Opera omnia V. Gaston Allaire & Isabelle Cazeaux. American Institut of Musicology Hänssler-Verlag 1977.
55.	SERRA, Michelangelo	1571-1628?	Missae quatuor vocum. Antwerpen, Phalesius.	1608	————
56.	TUDINO, Cesare *	fl.1585	Missae quinque vocum, liber primus. Venezia, Giacomo Vincenti.	1589	Cesare Tudino: Opera omnia. M. Della Sciucca, Lucca.
57.	VAET, Jacobus *	c.1530-1567	————	————	MS Oeffentliche Wiessenschaftliche Bibliothek 40.018 /korábban MS z25/. DTÖ Jacobus Vaet: Sämtliche Werke IV. Messen Band 1. Milton Steinhardt, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz/Wien 1964.
58.	VÁSQUEZ, Juan *	c.1510-c.1560	Agenda defunctorum. [kolofón:] "Excudebat Hispali Martinus a Montedosca".	1556	Juan Vásquez: Agenda defunctorum, Sevilla, 1556. Samuel Rubio, Real Musical Editores Carlos III nº 1-Madrid-13 1975.
59.	VECCHI, Lorenzo	c.1564-1628	Missarum octonis vocibus liber primus. Venezia, Angelo Gardano.	1605	————
60.	VECCHI, Orazio	1550-1605	Missarum senis et octonis vocibus, liber primus. Venezia, Angelo Gardano & fratelli.	1607	Das Chorwerk Helf 108. Friedrich Blume, Mösel Verlag Wolfenbüttel und Zürich. é. n.
61.	VECCHI, Orfeo	c.1551-1603	Missarum quinque vocibus liber secundus, quibus Missa pro defunctis, aliquotque sacrae cantiones accessere. Milano, eredi di Simon Tini & Giovanni Francesco Besozzi.	1598	————
62.	VIADANA, Lodovico Grossi da	c.1560-1627	Missa defunctorum tribus vocibus. Venezia, Ricciardo Amadino.	1598	————
63.	VIADANA, Lodovico Grossi da	c.1560-1627	Officium defunctorum omnia quae musico modulamine in exequiis defunctorum recitari possunt complectens, quatuor paribus vocibus decantandum...op. undecima. Venezia, Giacomo Vincenti.	1600	Musica divina XIX. Regensburg, 1966.
64.	VIADANA, Lodovico Grossi da	c.1560-1627	Officium ac Missa defunctorum quinque vocibus decantandum...opera XV. Venezia, Giacomo Vincenti.	1604	————
65.	VICTORIA, Tomás Luis da *	1548-1611	Missarum libri duo quae partim quaternis, partim quinis, partim senis concinuntur vocibus. Roma [kolofón:] Alessandro Gardano (Dominico Basa).	1583	Thomae Ludovici Victoria Abulensis: Opera omnia Tomus VI. Missarum Liber Tertius. Philippo Pedrell, Lipsiae 1909. Typis et sumptibus Breitkopf et Härtel bibliopolarum.
66.	VICTORIA, Tomás Luis da *	1548-1611	Officium defunctorum sex vocibus in obitu et obsequiis sacrae Imperatricis, nunc primum in lucem aeditum. Madrid, „ex typographia regia”, „apud Ioanem Flandrum.”	1605	Thomae Ludovici Victoria Abulensis: Opera omnia Tomus VI. Missarum Liber Tertius. Philippo Pedrell, Lipsiae 1909. Typis et sumptibus Breitkopf et Härtel bibliopolarum.

Rövidítések jegyzéke:

CMM: Corpus Mensurabilis Musicae

DTÖ: Denkmäler der Tonkunst in Österreich

MME: Monumentos de la música española

PBC: Publicaciones del departamento de música

A \*-gal jelölt zeneszerzők műveinek részletes elemzését a VII. táblázat tartalmazza.



## A többszólamú requiemek általános jellemzői

A mise ordinárium-ciklusának polifón tételeivel ellentétben, amelyek jóval a 15. század vége előtt megszilárdult formát értek el, a reneszánsz requiem tételei sohasem jutottak el egy ehhez hasonlítható egységes állapotba. A zeneszerzők a liturgikus szövegek megszilárdulása után is különböző utakat követtek abban, hogy mely tételeket zenésítsék meg több szólamban, és melyeket énekeltesék gregorián dallamokon. A requiem különböző tételei előtt és azokon belül használt gregorián mennyisége személyes választás vagy területi hagyomány kérdése volt. Talán a spanyol komponistáknál jelent meg legnagyobb mértékben az a tendencia, hogy egységes eljárásmodokat kövessenek a külső formában.

A formai kérdésekben mutatkozó számos eltérés ellenére azonban a 15. és 16. századi halotti miséknek több közös alkotóeleme volt. Ezek közül kétségkívül a megfelelő gregorián dallamok kompozíciós alapként történő egyetemleges elfogadása volt a legfontosabb. Az egyetlen ismert kivétel ettől az eljárástól Josquin „*Faulte d’Argent*” chansontöredékének beépítése Richafort requiemjébe. Ez a mű sem tekinthető azonban a szabály alóli kivételnek, mivel a liturgikus halotti mise énekeinek parafrazeálása általános alapelv miséjének minden tételében. Más reneszánsz requiemek egy tétel vagy egy szakasz erejéig alkalmanként kihagyják a liturgikus cantus firmust, de ezek az esetek nem általánosak, és feltűnően rövid ideig fordulnak elő.

A 16. század folyamán a requiem különböző énekei számos eltérő változatban tűntek fel nem csak ezen időszak sok énekeskönyvében, de a különböző polifón tételekben is. A kis eltérések ellenére az ismert 15. és 16. századi requiemek mind alapvetően ugyanazokon a gregorián modelleken nyugodtak. A tipikus reneszánsz requiem nem rendelkezik a ciklikus konstrukció olyan sok lehetőségével, mint amelyek a többszólamú miseordináriumok kompozíciójához kapcsolódnak. A motívumfej, a mottó, a cantus firmus hosszú ritmusértékekben való újrafeltűnésének eszközei, és egy egyszerű egyházi vagy világi dallam parafrazeálásának vagy teljes polifón szakaszok parodizálásának későbbi gyakorlatai teljesen idegenek voltak egy tipikus requiemtől. Az egyetlen mű, amely a külső egységesítés ezen eszközei közül sokat felhasznál, Richafort requiemje, amely nem csak egy világi dallamot épít be művébe, hanem a mű minden szakaszában kánonikus formában megjelenő cantus firmustól nyeri egységét.

Bár a ciklikus konstrukció külső eszközei általában nincsenek jelen egy hagyományos requiemben, az egységesség más eszközökkel valósul meg. Az mind a gregorián lényegi egységéből, mind abból a megkülönböztető stilisztikai hagyományból származik, amely a halotti mise tételeihez kapcsolódik. A jelen tanulmányban vizsgált requiemek közül csak egy tekinthető teljes halotti misének, azaz csak egy tartalmazza a liturgikus halotti mise mind a kilenc részének (introitus, Kyrie, graduale, tractus, sequentia, offertorium, Sanctus, Agnus Dei, communio)

többszólamú tételeit. Ez a mű Asola szerény háromszólamú requiemje. Ez a mise azért is különleges, mert ez az egyetlen ismert, teljes egészében háromszólamú reneszánsz requiem. A tipikusabb reneszánsz requiemek négy vagy öt szólamot alkalmaznak, és a kilenc tételből egyet vagy többet nem zenésítenek meg több szólamban.

## 1. Az ordinárium tételei<sup>9</sup>

### Kyrie

Az egyetlen tétel, amely minden egyes requiemben szerepel, a *Kyrie*. A reneszánsz requiemekben a Kyrie általában három közepes hosszúságú szakaszból áll, bár a 16. század vége felé a Kyrie egyes részei jelentősen megrövidülnek. A legrövidebb példák egyike Belli négyszólamú requiemjében található, ahol minden szakasz kevesebb, mint egy brevis hosszúságú. (Lehetséges, hogy minden szakaszt háromszor megismételték, hogy megfeleljenek a liturgikus elvárásoknak.) Ezzel ellentétes szélsőséges technikai megoldás a század elején tűnik fel, amikor a Kyrie három fő szakaszát alkalmanként számos kisebb egységre osztják fel. Prioris és Ockeghem miséi ennek a gyakorlatnak legjobb példái. Ockeghem minden szakaszt a három tipikus alegységre oszt fel, míg Prioris szokatlanabb módon szervezi meg Kyrie-jét. Az első szakasz, mint Ockeghemnél, a Kyrie eleison háromrészes egysége. A második szakasz csak egy részből áll: a kétszer megismételt *Christe eleison* egységéből. A harmadik szakasz kétrészes: az első a záró *Christe eleison*, a második az utolsó Kyriéből az első. A záró szakasz két részből áll: a második Kyrie-csoport utolsó két Kyriéjéből. A hagyományos gyakorlattól való más eltérések Brumel és Claudin requiemjeiben találhatóak: a második Kyrie-csoportot mindkettő két alcsoportra bontja fel.

Bár a gregorián intonáció használata a requiem legtöbb tétele előtt általánosan elterjedt gyakorlat volt a reneszánszban, a Kyriét nem így kezelték. Valójában ez volt az egyetlen tétel, amelyet sohasem előzött vagy szakított meg gregorián dallam. A Kyrie tételekben legáltalánosabban használt előjegyzés, az egy b, három kivételével minden requiemben megtalálható. La Rue meglepő requiemje négy és öt mély szólamra, kvinttel lejjebb transzponálja a cantus firmust, és a két b előjegyzést használja. Fevin ünnepélyes requiemjének Kyrie tétele kétféle előjegyzést használ: minden felső szólamban egy b van, míg a basszusban kettő, kivéve a tétel végén, ahol elhagyja az Esz-t. Lassus négyszólamú requiemje az egyetlen mű, amely nem használ előjegyzést.

Összefoglalva: egy tipikus Kyriét négy vagy talán öt szólamban zenésítettek meg, páros ütemmutatót, egy b előjegyzést alkalmaztak, és legegyszerűbben három szakaszra osztották.

---

<sup>9</sup> A könnyebb áttekinthetőség kedvéért a VII. táblázat tartalmazza a részletesen elemzett műveket.

## Sanctus

A requiem más ordinárium tételei, a Sanctus és az Agnus Dei, előfordulnak minden vizsgált műben, kivéve Ockeghem requiemjét. Ockeghem halotti miséje nem ad polifón tételeket az offertoriumot követő egyetlen részre sem. A tipikus *Sanctus* hasonló a Kyriéhez a szólamzámban és a páros ütemmutatóban, de a Kyriével ellentétben csak négy Sanctus tétel használ egy b előjegyzést. A b előjegyzés azonban általában nem azt jelzi, hogy a cantus firmust kvinttel lejjebb transzponálták. Csak Lassus négyszólamú requiemje használja ezt a transzpozíciót, hogy a cantus firmus a basszus szólam számára kényelmes fekvésbe kerüljön. A Sanctusban alkalmazott egy b előjegyzés más példái Porta, Tudino és Amon requiemjeiben találhatók meg. A b ezekben a művekben inkább modusváltozást, mint transzpozíciót eredményez.

Nem volt egységesség a Sanctusban az intonáció(k) kezelését illetően. A művek többsége a szövegnek csak az első szavát használja az első intonációban. Sok zeneszerző helyezi az intonációt a tenor szólamba, de a szopránt is legalább olyan gyakorisággal választják. Lassus mindkét miséje a basszusban, Ruffo requiemje a hat szólam mindegyikében megszólaltatja az intonációt. A requiemek közül hétben egyáltalán nincs intonáció a Sanctushoz.<sup>10</sup>

A Sanctus erős tagolódását élesebb fénybe állítja az intonációk esetenkénti megjelenése a tétel nagyobb szakaszainak a kezdetén. Victoria mind a négy-, mind a hatszólamú requiemjében használ intonációt a „*Pleni sunt*” szövegre a szoprán, illetve a szoprán II szólamban. Valamivel általánosabb a Benedictus bevezetése intonációval, bár nem volt egységesség a szöveg mennyiségét és a felhasznált dallamot illetően. A requiemek közül nyolc<sup>11</sup> a „*Benedictus*” szót használja intonációként vagy a tenor, vagy a szoprán szólamban. A misék közül kettő<sup>12</sup> kiterjeszti az intonációt a mondat első három szavára: „*Benedictus qui venit*”. A reneszánsz requiemek többsége azonban kerüli az intonációk használatát a Sanctus kisebb egységei előtt.

Jelentős különbség van a Sanctus belső szakaszainak a felépítésében. Nem nehéz olyan többszólamú Sanctus tételeket találni, amelyeknek szövegét teljes egészében részekre bontották. Azonban nem volt általános gyakorlat erre vonatkozóan. Sok zeneszerző a „*Pleni sunt caeli*” kezdetű szakaszt egyetlen egységként kezelte, míg mások ugyanezt a szöveget két szakaszra vagy két szakaszra és egy nyitó intonációra osztották. Az első Hosanna-t gyakran, mint a Pleni sunt szerves részét kezelték és ehhez hasonlóan a második Hosanna-t összekapcsolták a Benedictus-szal, bár sok esetben ezek különálló tételek voltak. A második Hosanna leggyakrabban nem ismételte meg az első zenei anyagát, hanem részben vagy egészben új anyagot hozott.

A Sanctus tételek közül négy még egy ellentétet alkalmaz a Benedictus és más szakaszok között a felhasznált szólamok számának csökkentésével. A Benedictus-ban Certon és Lassus

<sup>10</sup> Brumel, Du Caurroy, Guerrero 1566, Guerrero 1582, Palestrina, Porta, Vásquez.

<sup>11</sup> Certon, Guerrero 1566, Guerrero 1582, La Rue, Morales, Morales 1544, Victoria 1583, Victoria 1605.

négyszólamú requiemje a basszus szólamot, Lassus ötszólamú requiemje a basszus és a második tenor szólamot, Ruffo hatszólamú requiemje pedig mind a basszust, mind a quintust (tenor II) kihagyja.

A requiem Sanctusához kapcsolódó különböző eljárások miatt lehetetlen egy egyszerű formulát adni a halotti mise „tipikus” Sanctusához, amint az lehetséges volt a Kyrie esetében. Azonban a misék legtöbbször nézve néhány általános jellegzetesség megállapítható. Eltekintve az ütemmutatóra és a szólamszámra vonatkozó külső jellegzetességektől, a requiem Sanctus tételének fő aspektusai a következők: átfogó formai terv szerint felépített számos rövid szakasz, gregorián intonációk gyakori használata a tétel kezdetén és kevésbé gyakran a nagyobb szakaszok előtt és a b használatának mellőzése.

### Agnus Dei

Az *Agnus Dei* meglehetősen hasonló a Kyriéhez annak külső megjelenésében és nagyon hasonló módon kezelték. A cantus firmus három részes szerkezete miatt egy tipikus polifón *Agnus Dei* általában három különböző szakaszra bontja a szöveget. A szakaszok inkább rövidek, bár a hosszabb tétel sem szokatlan, mint Palestrina requiemjében. A hagyományos háromrészes formától eltérő kivételek megtalálhatók La Rue, Porta, Tudino, Ruffo és Amon requiemjeiben, amelyekben csak kétrészes az *Agnus Dei*, valamint Kerle művében, amely csak egyetlen rövid szakaszból áll. Kerle halotti miséje nem jelzi az *Agnus Dei* háromszori ismétlését, és a tétel a szöveg utolsó szavával – „*sempiternam*” – zárul, de kétségtelenül így adták elő. A „*sempiternam*” általában az utolsó *Agnus Dei* szerves része volt. Kerle mellett, aki a „*sempiternam*” szót elkülönítve kezeli, Fevin, Tudino és Guerrero requiemjei ugyanezt a megkülönböztetést használják. Fevin miséjének esetében a záró „*sempiternam*” úgy következik, hogy semmilyen elválasztás nem jelzi, csak a minden szólamban megjelenő fermata a harmadik *Agnus* végén. Guerrero „*sempiternam*”-kezelése különösen érdekes a miatt a változtatás miatt, amit művének 1582-es kiadásában ezen a szakaszon végzett. A későbbi kiadás számos eltérést tartalmaz, amelyek a tridenti zsinat zenei reformjával voltak összefüggésben. Az átdolgozott változat teljes egészében kihagyja a korábbi verzió záró szakaszát és beilleszti a „*sempiternam*” szót az utolsó *Agnus Dei* záró ütemeibe.

Az *Agnus Dei* mindhárom szakaszát általában gregorián intonáció vezeti be. Szokás szerint az intonációt világosan jelölik az eredeti kiadásban, de sok mű vagy teljes egészében kihagyja, vagy csak az első *Agnus* előtt jelzi. Ilyen esetekben az intonáció pótlásának szükségessége elég világos, minthogy az *Agnus Dei* többszólamú szakaszai „*qui tollis peccata mundi*” szöveggel kezdődnek. Az intonációk általában vagy a tenor vagy a szoprán szólamban kaptak helyet, de alkalmanként más szólamban is előfordulnak. Lassus mindkét requiemjében a basszus szólamban vannak az

---

<sup>12</sup> Brudieu, Clemens.

intonációk; Victoria hatszólamú Officium Defunctorum-a a szoprán II-be helyezi azokat, míg Ruffo requiemje ismét minden szólamban megszólaltatja az intonációkat.

A halotti mise Agnus Dei tétele, miként a Sanctus, nem használ előjegyzést. La Rue Agnus Dei-jének kettős előjegyzése van: egy b a négy felső szólamban és két b a basszusban. A műben a cantus firmus egy kvinttel lejjebb van, mint Lassus négyszólamú miséjében. A requiem Agnus Dei-jében található egy b előjegyzés további példái: Morales à 5, Porta, Tudino és Amon művei. A b eredményezte változtatás ezekben a művekben inkább modális, mint transzpozíciós, mint ugyanezekben a requiemekben a Sanctus esetében volt.

Összefoglalva: egy tipikus Agnus Dei tétel egy reneszánsz requiemben három szakaszra oszlik, amelyek mindegyikét Agnus Dei gregorián intonáció vezet be. Páros ütemmutatót használ, nincs előjegyzése és inkább kis terjedelmű.

## 2. A proprium tételei

A halotti mise proprium tételei közül csak az introitust és az offertoriumot zenésítették meg több szólamban olyan gyakran, mint az ordinárium tételeit. Communiót majdnem olyan gyakran lehet találni, míg gradualét a vizsgált misékből huszonkettő tartalmaz.<sup>13</sup> A sequentia többszólamú tételei a requiemek közül csak tizennégyben tűnnek fel,<sup>14</sup> és többszólamú tractus csak tízben található.<sup>15</sup>

### Introitus

A gregorián *introitus* formai szerkezete olyan, mely nem enged meg túl sok variációt a többszólamú tételekben. A legjelentősebb külső különbség a különböző polifón introitusokban az előjegyzés megválasztása, a használt szólamszám és a nyitó intonációhoz felhasznált gregorián ének terjedelme. A gregorián introitus három részes formája meghatározza a szöveg polifón szakaszainak szerkezeti tervét, bár ez a terv a reneszánsz példák legtöbbszörében nem nyilvánul meg azonnal. Az ismétlést vagy helyesebben az introitus első részének da capo-ját ritkán jelzik a művek eredeti verziói, de feltételezhető, hogy az előadáskor az ismétlést megszólaltatták a hagyományos liturgiai gyakorlatokkal összhangban. A zsoltárt elég gyakran két részre osztották „*Exaudi orationem meam*” kezdetű második résszel.

A polifón introitusok nyitó intonációja általában csak a szöveg első szavát használta („*Requiem*”). Alkalmanként az első két szót („*Requiem aeternam*”), de ennek használata majdnem

<sup>13</sup> Amon, Asola 1600, Bonnefond, Brudieu, Certon, Cléreau, Du Caurroy, Févin, Guerrero 1566, Guerrero 1582, Kerle, Lassus 1578, Monte, Morales, Morales 1544, Ockeghem, Prioris, Richafort, Sermisy, Vásquez, Victoria 1583, Victoria 1605.

<sup>14</sup> Anerio, Asola 1576, Asola 1580, Asola 1600, Belli 1586, Belli 1595, Belli 1599, Brumel, Kerle, Morales 1544, Moro, Porta, Ruffo, Tudino.

<sup>15</sup> Asola 1600, Clemens, Févin, Guerrero 1566, Guerrero 1582, La Rue, Lassus 1589, Ockeghem, Vaet, Vásquez.

kizárólagosan a spanyol zeneszerzők requiemjeiben található meg. A nyolc spanyol requiemen kívül,<sup>16</sup> amelyek a nyitó intonáció szempontjából ugyanazt a tervet követik, csak Ruffo és Felice Anerio requiemjei használják a hosszabb intonációt. Azok közül a reneszánsz requiemek közül, amelyek polifón introitust tartalmaznak, egy sem hagyja ki a nyitó intonációt. Ugyanígy az introitus zoltárversét is mindig intonáció vezeti be: „*Te decet hymnus Deus in Sion.*” Az intonációk leggyakrabban a tenorban helyezkednek el, de gyakran szerepelnek a szopránban is. Févin introitusa szokatlan abban, hogy a nyitó intonációt a szopránba helyezi, a zoltárintonációt pedig a tenorba. A szokásos gyakorlattól való eltérések ugyanazok, mint amelyek a Sanctus és az Agnus Dei tételekben felbukkantak: Lassus mindkét requiemje a basszus szólámat jelöli meg az intonációkhoz, Victoria hatszólamú darabja a szoprán II-be, Ruffo műve pedig mind a hat szólamba elhelyezi az intonációkat.

A legtöbb polifón introitusban az előjegyzés egy b. A megszokott gyakorlattól eltérő kivételek találhatók Ockeghem és Brumel requiemjeiben, amelyek elhagyják a b előjegyzést, de a tétel folyamán kiírják vagy pótlólag, vagy a *musica ficta* konvenciói miatt. Févin introitusa, miként Kyriéje, kettős előjegyzést használ: a basszus számára a legtöbb tételben két b-t ír elő. La Rue introitusa az egyetlen, amelyben a *cantus firmus* két b előjegyzéssel tiszta kvinttel mélyebbre kerül, míg Lassus négyszólamú requiemjének introitusa kihagyja a szokásos előjegyzést, és a *cantus firmus* kvinttel feljebb transzponálja.

A reneszánsz requiemek tipikus introitusát úgy lehet röviden leírni, mint egy háromrészes tételt, minden rész előtt gregorián intonációval. A zoltárvers elég gyakran két részre oszlik, a szokásos előjegyzés az egy b és a *metrum* változatlanul páros.

## Graduale

Mivel a 15. és 16. századok folyamán két gregorián *graduale* volt általános gyakorlatban a halotti misében („*Si ambulem in medio umbrae mortis*” és „*Requiem aeternam*”), nem meglepő, hogy mindkettő polifón tételei megtalálhatóak a különböző reneszánsz requiemekben. Azok a requiemek, amelyek tartalmazzák a gradualét (a vizsgált művek több mint fele), legnagyobb részben a „*Si ambulem*” szöveget használják,<sup>17</sup> amit a Missale átdolgozása idején, a 16. század utolsó évtizedeiben kihagytak a gregorián halotti miséből, és a „*Requiem aeternam*”-mal helyettesítették. Az egyetlen 16. századi polifón requiem, amit a reform után komponáltak és a „*Si ambulem*” szöveget használja a gradualéban, Du Caurroy miséje. (Lassus négyszólamú requiemje, amit 1578-ban publikált, de valószínűleg valamivel korábban komponált, szintén a „*Si ambulem*” szöveget használja a gradualéban.) Az a tény, hogy ő a régebbi szöveg mellett tartott ki, azt jelezheti, hogy

<sup>16</sup> Brudieu, Guerrero 1566, Guerrero 1582, Morales, Morales 1544, Vásquez, Victoria 1583, Victoria 1605.

<sup>17</sup> Bonnefond, Certon, Cléreau, Du Caurroy, Févin, Kerle, Lassus 1578, Monte, Ockeghem, Prioris, Richafort, Sermisy.

vagy nem törődtek a liturgiai reformokkal, legalábbis az északi országokban, vagy V. Pius pápa átalakított Missaléja még nem jutott el Párizsba abban az időben, mikor Du Caurroy requiemjét komponálta.

Bár a „*Si ambulem*” graduale valamivel népszerűbb volt, mint a „*Requiem aeternam*”, a spanyol komponisták egyhangúlag az utóbbi szöveget választották, és egyikük sem hagyta ki a gradualét a polifón tételek közül. Ezzel szemben a franko-flamand zeneszerzők a 15. és 16. század folyamán változatlanul a „*Si ambulem*” szöveget részesítették előnyben, vagy a tételt teljes egészében kihagyták halotti miséjükből. Az a két nem spanyol requiem, amelyik „*Requiem aeternam*” gradualét használ, Blasius Amoné és Asoláé. Az utóbbi szerző háromszólamú requiemjében szerepel graduale, de a többiből kihagyja.

A „*Si ambulem*” polifón tételeit rendszerint két külön szakaszra osztották, ahol a második a graduale verse, a „*Virga tua*” volt. Ezt különlegesen kezelték a 16. századi requiemekben. A szakasz nyitó részében általában eggyel vagy kettővel csökkentették a megelőző szakaszban használt szólamok számát, de azzal az általános reneszánsz gyakorlattal szemben, amely szerint egy szólamot ki lehet hagyni az adott vokális anyagból egy egész tételen keresztül, a „*Virga tua*” kezdetén található vokális textúrát a szakasz vége felé megnövelték más szólamok belépésével. Néhány műben a hozzáadott szólamok finoman kapcsolódnak be a tételbe anélkül, hogy megtörnék a szólamok eredeti menetét, míg másokban drámai hatással, az éneklő szólamokban levő teljes cezúra után lépnek be. Prioris requiemjében a basszus és a tenor szólamok a szakasz záró pillanataiban, a „*consolata sunt*” szavaknál, váratlanul lépnek be. Hasonló, bár kevésbé feltűnő kontraszt található Certon művében: a vers a három felső szólammal kezdődik és a basszus az „*ipsa me*” szavaknál lép be. Mind Prioris, mind Certon művében a felső szólamokban egy teljes zárlat és egy semibrevis szünet található, mielőtt a tétel teljes szólamszámában folytatódna. Richafort, Cléreau, Claudin és Du Caurroy requiemjeiben a „*Virga tua*” szakasz csökkentett szólamszámmal kezdődik, és csak a szakasz vége felé lép be a többi szólam finoman, megelőző kadencia vagy más zeneszerzői eszköz nélkül. Richafort, Claudin és Du Caurroy miséiben a teljes szólamszám az „*ipse me*” szónál valósul meg, bár Richafort művében a két tenor, amelyik ezen a ponton kánonban éneklő a „*C'est douleur non pareille*”-t, nem lép be tíz brevisig. Cléreau requiemje, mint Priorisé, csak a három felső szólamot énekelte a szöveg záró szavaiig („*consolata sunt*”). Bonnefond is csak a három felső szólammal kezdi „*Virga tua*”-ját, de ez a vokális szöveg csak rövid ideig hallható, hiszen mind az öt szólam megszólal az „*et baculus tuus*” szövegnél, amely rögtön a „*Virga tua*” után következik. Ennek a szakasznak némileg eltérő feldolgozása található meg Fevin és Kerle műveiben. Ezek a művek a teljes szakaszban csökkentik a szólamszámot. Ezzel szemben De Monte requiemje nem változtatja meg a vokális textúrát, míg Ockeghem megnöveli a szólamok számát ebben a részben. Lassus négyszólamú halotti miséje feltűnően különbözik az összes többitől abban,

ahogy a „*Si ambulem*”-et kezeli: ahelyett, hogy két részre osztaná a gradualét, Lassus három szakaszra bontja azt. Tétéle mind a négy szólammal nyit, csak a tenor és a basszus jut szerephez a „*Virga tua*” első részében, és visszatérve a négyszólamú szövegre, az utolsó részből egy önálló szakaszt alkot az „*ipse me*” szövegtől a tétel végéig. Ez a mű abban is eltér a többi alkotástól, hogy a „*Virga tua*” első részében mély szólamokat használ ellentétben a többi darabbal, melyek csak a felső szólamokat énekeltek ebben a szakaszban.

A vokális anyag hasonló kezelésével találkozunk abban a néhány gradualében is, amelyek a „*Requiem aeternam*” szöveget használják. Morales és Guerrero requiemjei csökkentik a szólamok számát az „*In memoria aeterna*” verzus elején, de a teljes kórus megszólal az utolsó mondatban („*non timebit*”). Guerrero a három felső szólamot énekelte a verzus elején, míg Morales az alsó hármat. Brudieu requiemjében a graduale verzusát csak a szoprán, alt és tenor szólamok éneklék. Más requiemek, amelyek a „*Requiem aeternam*” gradualét dolgozzák fel, nem mutatnak eltérést a verzusban előírt szólamok számában.

A graduale intonációi távolról sem mutatnak olyan nagy különbségeket a zeneszerzők között, mint a tétel szólamválasztása. Azok a requiemek, amelyek a „*Si ambulem*” szöveget zenésítik meg, kivétel nélkül annak első két szavát írják elő intonációként. A spanyol komponisták, akik a „*Requiem aeternam*” gradualét részesítik előnyben, szintén a szöveg első két szavát énekeltek gregorián dallamon. Ezzel szemben Amon, aki a „*Requiem aeternam*” szöveget választja, lerövidíti intonációját az első szóra. A vizsgált művek közül Asola háromszólamú requiemje az egyetlen mű, amelyik nem vezet be intonációval a tételt. Victoria darabja az egyedüli, amely a graduale verzusát is gregorián intonációval indítja, az „*In memoria aeterna*” szavakat jelölve ki erre a célra. Általában ugyanazokat a szólamokat választják az intonációhoz, mint amit az introitushoz kijelöltek, leggyakrabban a tenort vagy a szopránt.

A graduale polifón tétéleiben általában nincs előjegyzés. De Monte, Guerrero 1566, Guerrero 1582 és Lassus a 4 egy b előjegyzést használ, de a négyből csak Guerrero és Lassus transzponálja a cantus firmust.

Összefoglalva: a többszólamú requiemek gradualéi általában kétrészesek. Az első részt gregorián intonáció vezet be, a másodikban pedig csökkentik a szólamszámot, de a tételt minden szólam befejezi. A cantus firmust ritkán transzponálják akkor is, amikor egy b előjegyzést írnak ki. A páros ütemmutató az uralkodó, ami általános a legtöbb késő reneszánsz egyházi zenében. Mind a „*Si ambulem*”, mind a „*Requiem aeternam*” szöveg használatos, bár az előbbi valamivel gyakoribb.

## Tractus

Mint a graduale, a *tractus* is két formában található meg a reneszánsz halotti misékben. A tíz polifón requiemből, amely tartalmazza a tractus tételt, hat alkalmazza a „*Sicut cervus*” szöveget,



míg a többi a megreformált Missale egyetlen darabját, az „*Absolve Domine*”-t zenésíti meg.<sup>18</sup> Guerrero requiemjének 1566-os kiadásában a „*Sicut cervus*” tétel szerepel, de ezt kicseréli az „*Absolve Domine*” szövegre az 1582-es kiadásban.

A requiem tractusának felosztása három részre – egy nyitó mondat és két vers – minden zeneszerzőnél megfigyelhető, aki használ tractust, kivéve Guerrerót és Clemens. Guerrero „*Sicut cervus*”-ában kihagyja az utolsó, „*Fuerunt mihi*”-vers polifón tételét, „*Absolve Domine*”-jében pedig mindkét verset elhagyja. Clemens „*Absolve Domine*” tételében mindkét verset egyetlen szakaszként zenésíti meg. Másrészt Ockeghem a „*Sicut cervus*” tételt négy részben komponálja meg, külön kezelve a záró mondatot („*Ubi est Deus tuus*”).

A legtöbb requiemben a tractus szakaszai közötti ellentétet fokozzák a különböző szólamok használatával az egyes versekben. A leggyakoribb eljárás az, amelyik először Ockeghem halotti miséjében tűnik fel. Ő a tractust csak a szoprán és az alt szólammal kezdi, de az első versben felváltja ezeket a tenor és a basszus. A második vers három szólamra, szopránra, altra és tenorra íródott. La Rue és Vaet feltűnően eltér ettől abban, hogy a záró versben négy szólam énekel három helyett. Févin tractusa a tenorral és a basszussal kezdődik, és minden vers elején csatlakozik hozzájuk még egy szólam. Kiegyensúlyozottabb szólamkezelés található Lassus requiemjében, amely a tételt a teljes kórusral indítja, de a középső részt háromszólamúra csökkenti.

Csak két requiem kezdi a tractust intonációval: Lassus darabja „*Absolve Domine*” intonációval kezdődik, Clemens tractusa pedig az „*Absolve*” szót a tenorban helyezi el.

Minden többszólamú tractus, akár a „*Sicut cervus*”, akár az „*Absolve Domine*”, a cantus firmust transzpozíció nélkül énekelteti, és nem ír ki b előjegyzést.

A 15. és 16. századi requiemekben szereplő tractus summázata akkor lenne alapvetően korrekt, ha pusztán azt jelezné, hogy a tételt általában gregorián dallamon énekelték. Az a néhány mise, amelyik többszólamú tételként tartalmazza a tractust, gyakrabban zenésíti meg a „*Sicut cervus*” szöveget, mint az „*Absolve Domine*”-t. Intonációt ritkán lehet a tétel elején találni, a cantus firmust sohasem transzponálják, és a páros metrum az uralkodó. Csak Ockeghem ír elő tempus perfectumot a tractus egy részében.

## Sequentia

A requiem *sequentia*ja, a „*Dies irae*”, a gregorián halotti mise leghosszabb önálló tétele. Bár megjelenésétől kezdve a gregorián irodalom egyik legkedveltebb darabja volt, a sequentia többszólamú tételei a reneszánsz requiemekben majdnem olyan ritkák, mint a tractus darabjai.

---

<sup>18</sup> Sicut cervus: Févin, Guerrero 1566, La Rue, Ockeghem, Vaet, Vásquez.  
Absolve Domine: Asola 1600, Clemens, Guerrero 1582, Lassus 1589.

Ennek részben a liturgiában való általános elfogadásának késői időpontja, részben a sequentia gregorián változata iránti preferencia lehetett az oka.

Azon requiemek közül, amelyek tartalmazzák a sequentiát,<sup>19</sup> csak kettő adja a teljes szöveget több szólamban. Az általános gyakorlat az volt, hogy a páratlan számú versek többszólamúak voltak, a páros számúakat pedig gregorián dallamon énekelték. Moro és Belli kétkórusos requiemjei a sequentia teljes szövegét a két kórus váltakozásában szólaltatják meg. Számos zeneszerző követi a gregorián formáját szövegkezelésében, azaz három zenei strófát, mint egy csoportot, háromszor ismételt meg, és a „*Judicandus*” és „*Pie Jesu*” szakaszai fejezik be a tételt. Erre a gyakorlatra találhatunk példákat Belli à 4, Belli à 8 (kétkórusos) és Tudino requiemjeiben. A forma feltűnően módosul Belli nyolcszólamú requiemjében a páros és páratlan számú versek polifón tételeinek kiegyenlítésével.

Teljesen különböző tervet követ sequentiájában Brumel; ez a kompozíció véletlenül a legkorábbi olyan ismert reneszánsz halotti mise, amely többszólamú „*Dies irae*”-t tartalmaz. Sequentiája a megismételt strófák tervét követi, de általános szerkezete nem rokon a gregorián verzió formájával. A 16. századi polifón sequentia tipikusabb formai tervét „strofikus végigkomponáltság”-ként lehetne meghatározni. Egyes szerzők a latin vers minden egyes versszakát külön versként kezelik, bár a megfelelő gregorián dallam cantus firmusként szolgál minden szakaszban, ugyanannak a dallamnak többszólamú tételei minden esetben különbözőek lesznek. Erre a technikára találunk példákat Kerle, Asola, Felice Anerio, Ruffo és Belli à 5 requiemjeiben. Morales halotti miséje szokatlan abban, hogy kihagyja a sequentiát, kivéve az utolsó sort: „*Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen.*” Moro sequentia-kezelése is különböző, mivel egyáltalán nem veszi figyelembe a „*Dies irae*” strofikus szerkezetét, hanem a tételt egyetlen hosszú, folyamatos darabként kezeli. Asola négy mély szólamra írt requiemjének sequentiája, valamint Porta és Anerio halotti miséjének tétele megfordítja a többszólamúság és gregorián szokásos rendjét gregoriánnal kezdve a darabot, és a polifóniát a páros számú versekre tartva fenn.

Azokban a requiemekben, amelyek nem transzponálják a cantus firmust, nem használnak b előjegyzést, de minden esetben kiteszik azt, amikor a cantus firmust vagy kvarttal felfelé vagy kvinttel lefelé transzponálják. Csak Porta, Tudino és Belli ötszólamú darabja transzponálja a cantus firmust.

Röviden: a sequentiát, mint a tractust, általában kihagyták a reneszánsz többszólamú requiemekből. Az 1570 előtt komponált darabok közül csak három tartalmaz többszólamú sequentiát,<sup>20</sup> de egy kivétellel megjelenik minden olyan ismert olasz requiemben, amelyet 1570 és 1600 között komponáltak vagy adtak ki (Palestrina requiemje kihagyja a sequentiát, miként a mise

---

<sup>19</sup> Anerio, Asola 1580, Asola 1600, Belli 1586, Belli 1595, Belli 1599, Brumel, Kerle, Morales, Moro, Porta, Ruffo, Tudino.

proprium tételeinek legtöbbjét). A gyarapodást feltehetően a megreformált Missale okozta. A 16. század utolsó három évtizedében egyetlen requiem sem tartalmazott sequentiát azok közül a darabok közül, amelyeket nem olasz zenészek komponáltak. Amikor a sequentia megjelent a polifón halotti misékben, általában strófikus volt, és alkalmanként követte a gregorián modell formáját. Legtöbbször csak a páratlan számú versek voltak többszólamúak, bár egyes requiemekben a teljes szöveget átültették kettős kórusra.

## Offertorium

A requiem proprium tételei közül az ötödik az *offertorium* („*Domine Jesu Christe*”). A reneszánsz requiemek majdnem mindig tartalmazták ezt a tételt, valószínűleg azért, mert ez a darab jól megszilárdult része volt a liturgiának jóval a polifón mise megjelenése előtt. Azon kívül, mivel az eucharisztikus áldozat előkészítése hosszú időt igényelt, egy nagyméretű polifón kompozíció elég megfelelőnek tűnhetett nem csak a requiemekben, hanem minden ünnepi misében. A reneszánsz requiemekben az offertorium tipikus darabjai kétségtelenül több mint elégséges időt biztosítottak az oltárnál való felkészüléshez, mivel a felajánlási ének általában a halotti mise leghosszabb tétele, hiszen nyolc vagy tíz percet igényel az előadása. Amikor szerepelt, csak a sequentia volt hosszabb egy tipikus offertoriumnál. Csak Brumel és Ruffo requiemje hagyja ki a felajánlási éneket halotti miséjéből, bár lehetséges, hogy Ruffo az offertorium szövegére írt motettáját – melyet a Castilliones kiadásában 1542-ben megjelent első motettáskönyvének második kiadásában publikált – használták requiemjében. A motetta kihagyja az offertorium első részének záró mondatát és a zsoltárverset teljes egészében, de ez nem zárhatta ki használatát a misében, hiszen ezeket a kihagyásokat könnyen pótolhatták a hiányzó szakaszok megfelelő gregorián énekével. Azonban meg kell jegyeznünk, hogy a motetta stílusa eléggé különbözik a requiemétől.

Az offertorium formája a többszólamú tételekben alapvetően ugyanaz, mint gregorián modelljüké: kétrészes tétel, amelyben mindkét rész ugyanazzal az anyaggal ér véget. A reneszánsz zeneszerzők azonban gyakran nem jelölték a „*Quam olim Abrahae*” záró szakasz pontos ismétlését, hanem kiírtak egy kissé módosított változatot. Ezek a változtatások általában jelentéktelenek voltak, alkalmanként semmi mást nem jelentve, mint ugyanannak a zenének másfajta lejegyzését. Ilyen Cléreau requiemjének „*Quam olim Abrahae*” ismétlése, ahol fekete hangjegyekkel írja le az első szakaszt, de pontozott értékeket használ a másodikban, hogy ugyanazt az eredményt elérje. Egyik vizsgált misében sincs teljesen különböző zenei anyag a „*Quam olim Abrahae*” második szakaszára. A requiemek kevéssel több, mint fele a „*Quam olim Abrahae*” részt független szakaszként kezelte mind az antifona, mind a verzus után, de gyakran használták úgy is, mint az offertorium mindkét szakaszának szerves részét. A „*Quam olim Abrahae*” minden példában új anyaggal kezdődik, de

---

<sup>20</sup> Brumel, Kerle, Morales.

néhány ütem után visszatér az első rész zenei megoldása. A záró „*Quam olim Abrahae*” elkülönülése szükséges minden műben, hiszen a „*Hostias et preces*” verzus kevesebb szólamot használ, míg mind az első, mind a második „*Quam olim Abrahae*” szakasz minden esetben visszatér az eredeti szólamszámhoz. Ockeghem requiemjében az offertorium fő részét három részre osztja kettő helyett, amint az később megszokott volt, és a verzust is szokatlan módon kezeli. Bár a „*Quam olim Abrahae*” ismétlését nem jelzi a mű modern kiadása, azt alkalmazni kell az előadásban.

Az offertorium megzenésítésének másik általános módja, amely elsősorban a késő 16. századi requiemekben található meg, az, amelyben csak a fő rész többszólamú. Ilyen esetekben a „*Hostias et preces*” részt gregorián dallamon kellene előadni, és amikor megvalósítható, a második „*Quam olim Abrahae*” részt polifón formában megismételni. Victoria négyszólamú requiemje a legjobb példa erre, amely tartalmazza a gregorián dallamot a teljes „*Hostias et preces*” szövegre. Számos más műben, amely szintén kihagyja a verzus többszólamú megzenésítését, nem valósítható meg az eredeti „*Quam olim Abrahae*” ismétlése, mivel azt ezekben a darabokban az offertorium szerves és elválaszthatatlan részeként kezelik. Ezekben a művekben a második „*Quam olim Abrahae*”-t gregorián dallamon kell énekelni. Ilyenek Victoria à 6, Brudieu, Belli à 4, Tudino és Moro requiemjei.

Az offertoriumban és annak verzusában használt intonációk olyan számottevő különbségeket mutatnak, mint amelyek az introitusban találhatók. A nyitó intonáció a legtöbb esetben a szöveg első három szavát tartalmazza: „*Domine Jesu Christe*”. Tudino requiemje rövidebb intonációt használ: csak az első szót jelöli meg ezzel a szándékkal. Ezzel szemben a spanyol zeneszerzők ismét megmutatják előszeretetüket a hosszabb intonáció iránt a „*Domine Jesu Christe Rex gloriae*” használatával. Számos vizsgált mű egyáltalán nem ad nyitó intonációt.<sup>21</sup>

Az offertorium verzusa előtt is szokásos volt az intonáció elég hosszú szövegre: „*Hostias et preces tibi Domine laudis offerimus*”. Amon intonációja az egyetlen, amely eltér a szokásos terjedelemtől: kihagyja a megszokott intonáció utolsó két szavát, és azokkal kezdi a többszólamú részt. A „*laudis*” szó a legtöbb intonációban nem szerepel, amint nem tartalmazta azt a 15. és 16. századi Gradualék vagy Missalék legnagyobb része sem. Alkalmanként a vers intonációját teljes egészében elhagyták.<sup>22</sup>

A reneszánsz requiemek több mint fele nem használ b előjegyzést akkor sem, ha az a cantus firmus legáltalánosabb lejegyzése.<sup>23</sup> Azok, amelyek egy b előjegyzést írnak ki, transzponálják a cantus firmust vagy kvarttal felfelé vagy kvinttel lefelé. Az egy b jelenléte a

<sup>21</sup> Asola 1600, Belli 1595, Moro, Porta, Palestrina.

<sup>22</sup> Anerio, Asola 1600, Ockeghem, Palestrina, Porta.

<sup>23</sup> Anerio, Asola 1600, Belli 1599, Brudieu, Certon, Cléreau, Du Caurroy, Févin, Guerrero 1566, Guerrero 1582, Kerle, La Rue, Lassus 1578, Morales, Morales 1544, Moro, Ockeghem, Prioris, Sermisy, Vásquez, Victoria 1583, Victoria 1605.

későbbi művek előjegyzésében azonban nem változtatja meg a cantus firmus módusát, mivel b sohasem fordul elő az eredeti gregorián dallamban.

Röviden összefoglalva: az offertorium a reneszánsz requiem egyik leghosszabb tétele. Általában mindkét rész intonációval kezdődik. Előjegyzés vagy nincs, vagy egy b, ahol a b leggyakrabban a cantus firmus transzpozícióját jelzi. Hármás ütemmutató csak a legkorábbi polifón requiemek offertoriumában található.

## Communio

A „*Requiescant in pace*” záró mondat kivételével a halotti mise utolsó énekelt tétele a *communio*. Ezt az ismert 15. és 16. századi requiemek közül csak öt hagyja ki.<sup>24</sup> A zeneszerzők legnagyobb része hasonlóan kezelte ezt az inkább rövid tételt. Csak Guerrero tér el ettől requiemjének két kiadásában. A komponisták általában követték a cantus firmus kétrészes formáját, amely az offertoriumhoz hasonlóan, ugyanazzal a szöveggel ér véget: „*cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es*”. A megismételt szakaszt leggyakrabban kiírták a tétel végén, bár az abban megjelenő változtatások nem voltak jelentősek. A korábbi requiemek közül néhány jelzi, hogy az eredeti „*cum sanctis tuis*” részt pontosan meg kell ismételni. Csak egy requiem mutat jelentős eltérést a megismételt „*cum sanctis tuis*” szakaszban. Guerrero halotti miséjének mindkét verziója ugyanazon a cantus firmuson alapul mind a négy-, mind az ötszólamú communióban, és többszólamú megzenésítése is majdnem teljesen azonos, eltekintve néhány eléggé jelentős ritmikai változtatástól. Guerrero azonban teljesen újraírja a kísérő szólamokat.

Az áldozási ének mindkét részének bevezetéséhez használtak intonációt. A kezdő intonáció mindig a „*Lux aeterna*” volt, a versé pedig a „*Requiem aeternam dona eis Domine*”. Előfordult, hogy az intonációt nem jelölték az eredeti kiadásban, de kétségtelenül alkalmazták az előadásban, ahol leggyakrabban a tenor és a szoprán szólamok énekelték. A hagyományos gyakorlattól eltérő kivételek ugyanazok, mint amelyeket a különböző requiemek introitusaiban találtunk. Guerrero requiemjének 1566-os kiadása nem az egyetlen példa, amelyben elmarad a nyitó intonáció, és a communiót rögtön több szólamban kezdi el.<sup>25</sup>

A communiók közül csak egy használ egy b előjegyzést. Lassus négyzólamú halotti miséjében a b a cantus firmus kvinttel lefelé történő transzpozícióját jelzi.

Összefoglalva: a tipikus reneszánsz requiem communiója kétrészes kompozíció, ahol mindkét szakaszt gregorián intonáció vezeti be. A részek végén található azonos szöveg ugyanazt a zenei anyagot szólaltatja meg. Leggyakoribb a páros ütemmutató, és a b előjegyzés mellőzése.

<sup>24</sup> Brudieu, Morales, Ockeghem, Palestrina, Vásquez.

<sup>25</sup> lásd még Belli 1595, Moro.

## Más tételek

A záró „*Requiescant in pace*” és annak „*Amen*”-je kivételével, amelyek nem tűnnek fel egyetlen ismert reneszánsz requiemben sem, a halotti mise énekelt tételei a communióval érnek véget. Azonban számos 16. századi requiem tartalmaz olyan különleges tételleket, amelyeket a temetésen használtak, és sohasem voltak magának a misének részei. Az egyetlen elterjedt hozzáadás az *Absolutio* responzóriumának többszólamú tétele volt, amely a fennmaradt művek közül kilencben jelenik meg.<sup>26</sup> A halotti officium egyes tételeit alkalmanként bevették a többszólamú részek közé, míg számos zeneszerző olyan motettát iktatott be, amelyik egyáltalán nem volt része a halotti liturgiának.

---

<sup>26</sup> Anerio, Brudieu, Cléreau, Du Caurroy, Guerrero 1582, Kerle, Vásquez, Victoria 1583, Victoria 1605.

VII. táblázat: A művek elemzésének áttekintése

ZENESZERZŐ	ASOLA, Giovanni Matteo 1600		BELLI, Giulio 1586		BELLI, Giulio 1595		BELLI, Giulio 1599	
CANTUS FIRMUS	tenor		tenor		tenor		tenor	
INTONÁCIÓ	tenor		tenor		tenor		tenor	
ÜTEMMUTATÓ	2/2		2/2		2/2		2/2	
INTROITUS	S, T, B. int.: Requiem T, Te decet hymnus Deus in Sion T. c.f.: T.	1b	SI, SII, A, T, B. int.: Requiem T, Te decet hymnus Deus in Sion T. c.f.: T.	1b	SI, SII, AI, AII, TI, TII, BI, BII. int.: Requiem T, Te decet hymnus Deus in Sion T. c.f.: T.	1b	S, A, T, B. int.: Requiem T, Te decet hymnus Deus in Sion T. c.f.: T.	1b
KYRIE	S, T, B. int.: -. c.f.: -.	1b	SI, SII, A, T, B. int.: -. c.f.: -.	1b	SI, SII, AI, AII, TI, TII, BI, BII. int.: -. c.f.: -.	1b	S, A, T, B. int.: -. c.f.: -.	1b
GRADUALE	Requiem aeternam. S, T, B. int.: -. c.f.: T.	Ø	—	—	—	—	—	—
GRADUALE-VERZUS	In memoria aeterna. S, T, B. int.: -.	Ø	—	—	—	—	—	—
TRACTUS	Absolve Domine. S, T, B. int.: -. c.f.: T.	Ø	—	—	—	—	—	—
SEQUENTIA	S, T, B. gregorián: 2., 4., 6., 8., 10., 12., 14., 16., 18., 20. vers.	Ø	SI, SII, A, T, B. gregorián: 2., 4., 6., 8., 10., 12., 14., 16., 18., 20. vers.	1b	SI, SII, AI, AII, TI, TII, BI, BII.	Ø	S, A, T, B. gregorián: 2., 4., 6., 8., 10., 12., 14., 16., 18., 20. vers.	Ø
OFFERTORIUM	S, T, B. int.: -. c.f.: -.	Ø	SI, SII, A, T, B. int: Domine Jesu Christe T, Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus T. c.f.: -.	1b	SI, SII, AI, AII, TI, TII, BI, BII. int.: Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus T. c.f.: -.	1b	S, A, T, B. int: Domine Jesu Christe T, Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus T. c.f.: -.	Ø
SANCTUS	S, T, B. int.: Sanctus T. c.f.: T.	Ø	SI, SII, A, T, B. int.: Sanctus T. c.f.: T.	Ø	SI, SII, AI, AII, TI, TII, BI, BII. int.: Sanctus T. c.f.: T.	Ø	S, A, T, B. int.: Sanctus T. c.f.: T.	Ø
AGNUS DEI	S, T, B. int.: Agnus Dei 3x T. c.f.: T.	Ø	SI, SII, A, T, B. int.: Agnus Dei 3x T. c.f.: T.	Ø	SI, SII, AI, AII, TI, TII, BI, BII. int.: Agnus Dei 3x T. c.f.: T.	Ø	S, A, T, B. int.: Agnus Dei 3x T. c.f.: T.	Ø
COMMUNIO	S, T, B. int.: Lux aeterna T, Requiem aeternam dona eis Domine T. c.f.: T.	Ø	SI, SII, A, T, B. int.: Lux aeterna T, Requiem aeternam dona eis Domine T. c.f.: T.	Ø	SI, SII, AI, AII, TI, TII, BI, BII. int.: Requiem aeternam dona eis Domine T. c.f.: T.	Ø	S, A, T, B. int.: Lux aeterna T, Requiem aeternam dona eis Domine T. c.f.: T.	Ø
EGYÉB TÉTELEK	—	—	—	—	—	—	—	—
MEGJEGYZÉS	Az egyetlen ismert reneszánsz mű, amely háromszólamú, és valamennyi liturgikus tételt megzenésíti.		—		A sequentia teljes szövegét több szólamban, a két kórus váltakozásában adja. Az offertoriumban nincs verzus.		Az offertoriumban nincs verzus.	

ZENESZERZŐ	BONNEFOND, Simon de		BRUDIEU, Joan		BRUMEL, Antoine		CERTON, Pierre	
CANTUS FIRMUS	szoprán		szoprán		tenor		szoprán	
INTONÁCIÓ	tenor I		tenor vagy szoprán		tenor		tenor	
ÜTEMMUTATÓ	2/2		2/2		2/2		2/2	
INTROITUS	S, A, TI, TII, B. int.: Requiem TI, Te decet hymnus Deus in Sion TI. c.f.: S.	1b	S, A, T, B. int.: Requiem aeternam T, Te decet hymnus Deus in Sion T. c.f.: S.	1b	S, A, T, B. int.: Requiem T, Te decet hymnus Deus in Sion T. c.f.: T, S.	Ø	S, A, T, B. int.: Requiem T, Te decet hymnus Deus in Sion T. c.f.: S.	1b
KYRIE	S, A, TI, TII, B. int.: -. c.f.: -.	1b	S, A, T, B. int.: -. c.f.: S.	1b	S, A, T, B. int.: -. c.f.: T.	1b	S, A, T, B. int.: -. c.f.: S.	1b
GRADUALE	Si ambulem. S, A, TI, TII, B. int.: Si ambulem TI. c.f.: S.	Ø	Requiem aeternam. S, Ms, A, T. int.: Requiem aeternam A. c.f.: S.	Ø	—	—	Si ambulem. S, A, T, B. int.: Si ambulem T. c.f.: S.	Ø
GRADUALE-VERZUS	Virga tua. S, A, TI, TII, B. int.: -.	Ø	In memoria aeterna. S, Ms, A. int.: -. c.f.: -.	Ø	—	—	Virga tua. S, A, T, B. int.: -. c.f.: -.	Ø
TRACTUS	—	—	—	—	—	—	—	—
SEQUENTIA	—	—	—	—	Ms, T, Bar, B. gregorián: 2., 4., 6., 8., 10., 12., 14., 16., 18., 20. vers. c.f.: 1. Ms, 3-9. Bar, 5-15. Ms, 7-17. Ms, 19. Bar, 20. Ms.	Ø	—	—
OFFERTORIUM	S, A, TI, TII, B. int: Domine Jesu Christe TI, Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus TI. c.f.: -.	1b	S, A, T, B. int: Domine Jesu Christe, Rex gloriae T. c.f.: -.	Ø	—	—	S, A, T, B. int.: Domine Jesu Christe T, Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus T. c.f.: -.	Ø
SANCTUS	S, A, TI, TII, B. int.: Sanctus TI. c.f.: S.	Ø	S, A, T, B. int.: Sanctus S, Benedictus qui venit S. c.f.: S.	Ø	S, A, T, B. int.: -. c.f.: T.	Ø	S, A, T, B. int.: Sanctus T. Benedictus: S, A, T. c.f.: S.	Ø
AGNUS DEI	S, A, TI, TII, B. . int.: Agnus Dei 3x TI. c.f.: S.	Ø	S, A, T, B. int.: Agnus Dei S. c.f.: S.	Ø	S, A, T, B. int.: -. c.f.: T.	Ø	S, A, T, B. int.: Agnus Dei T. c.f.: S.	Ø
COMMUNIO	S, A, TI, TII, B. int.: Lux aeterna TI, Requiem aeternam dona eis Domine TI. c.f.: S.	Ø	—	—	S, A, T, B. int.: Lux aeterna T, Requiem aeternam dona eis Domine T. c.f.: T.	Ø	S, A, T, B. int.: Lux aeterna T, Requiem aeternam dona eis Domine T. c.f.: S.	Ø
EGYÉB TÉTELEK	—	—	Libera me, Domine. Dies illa, dies irae. Kyrie eleison. S, A, T, B. . int.: -. c.f.: -.	Ø	—	—	—	—
MEGJEGYZÉS	—	—	Az offertoriumban nincs verzus. Az Absolutio-ban csak a fenti szöveget zenésíti meg.	—	A legkorábbi ismert reneszánsz requiem, mely többszólamú Dies irae-t tartalmaz.	—	—	—



ZENESZERZŐ	CLEMENS, Jacobus non Papa		CLÉREAU, Pierre		DU CAURROY, Eustache		FÉVIN, Antoine de	
CANTUS FIRMUS	szoprán vagy tenor		szoprán		szoprán vagy tenor			
INTONÁCIÓ	tenor		tenor		tenor		szoprán; introtitus, Agnus: tenor	
ÜTEMMUTATÓ	2/2		2/2		2/2		2/2	
INTROITUS	S, A, T, B. int.: Requiem T, Te decet hymnus Deus in Sion T. c.f.: T.	1b	S, A, T, B. int.: Requiem T, Te decet hymnus Deus in Sion T. c.f.: S.	1b	S, A, T, Bar, B. int.: Requiem T, Te decet hymnus Deus in Sion T. c.f.: T.	1b	S, A, T, B. int.: Requiem S, Te decet hymnus Deus in Sion T. c.f.: -.	1b B: 2b
KYRIE	S, A, T, B. int.: - . c.f.: S.	1b	S, A, T, B. int.: - . c.f.: S.	1b	S, A, T, Bar, B. int.: - . c.f.: S.	1b	S, A, T, B. int.: - . c.f.: T.	1b B: 2b
GRADUALE	—	—	Si ambulem. S, A, T, B. int.: Si ambulem T. c.f.: S.	Ø	Si ambulem. S, A, T, Bar, B. int.: Si ambulem T. c.f.: S.	Ø	Si ambulem. S, A, T, B. int.: Si ambulem T. c.f.: T.	Ø
GRADUALE-VERZUS	—	—	Virga tua. S, A, T, B. int.: -.	Ø	Virga tua. S, A, T, Bar, B. int.: -.	Ø	Virga tua. S, A. int.: -.	Ø
TRACTUS	Absolve Domine. S, A, T, B. int.: Absolve T. c.f.: -.	Ø	—	—	—	—	Sicut cervus: T, B. Sitivit anima: S, A, B. int.: - . c.f.: -.	Ø
SEQUENTIA	—	—	—	—	—	—	—	—
OFFERTORIUM	S, A, T, B. int.: Domine Jesu Christe T, Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus T. c.f.: S.	1b	S, A, T, B. int.: Domine Jesu Christe T, Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus T. c.f.: -.	Ø	S, A, T, Bar, B. int.: Domine Jesu Christe T, Hostias et preces tibi, Domine, offerimus T. c.f.: S.	Ø	S, A, T, B. int.: Domine Jesu Christe T, Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus T. V) Tu suscipe: S, T. c.f.: -.	Ø
SANCTUS	S, A, T, B. int.: Sanctus T, Benedictus qui venit T. c.f.: S.	Ø	S, A, T, B. int.: Sanctus T. c.f.: S.	Ø	S, A, T, Bar, B. int.: - . c.f.: T.	Ø	S, A, TI, TII, B. int.: Sanctus T. c.f.: -.	Ø
AGNUS DEI	S, A, T, B. int.: Agnus Dei 3x T. c.f.: S.	Ø	S, A, T, B. int.: Agnus Dei T. c.f.: S.	Ø	S, A, T, Bar, B. int.: Agnus Dei T. c.f.: 1., 2. Bar, 3. T.	Ø	S, A, TI, TII, B. int.: Agnus Dei T. c.f.: -.	Ø
COMMUNIO	S, A, T, B. int.: Lux aeterna T, Requiem aeternam dona eis Domine T. c.f.: -.	Ø	S, A, T, B. int.: Lux aeterna T, Requiem aeternam dona eis Domine T. c.f.: S.	Ø	S, A, T, Bar, B. int.: Lux aeterna T, Requiem aeternam dona eis Domine T. c.f.: Bar.	Ø	S, A, T, B. int.: Lux aeterna T, Requiem aeternam dona eis Domine T. c.f.: -.	Ø
EGYÉB TÉTELEK	—	—	Libera me Domine: S, A, T, B. Scio Domine-motetta: S, A, TI, TII, B.	1b Ø	Libera me Domine: S, A, T, Bar, B. int.: Libera me Domine. c.f.: -.	Ø	—	—
MEGJEGYZÉS	—		A motetta szövege nincs meg liturgikus forrásokban.		—		—	

ZENESZERZŐ	GUERRERO, Francisco 1566		GUERRERO, Francisco 1582		KERLE, Jacobus de		LA RUE, Pierre de	
CANTUS FIRMUS	szoprán		szoprán		szoprán		változó	
INTONÁCIÓ	szoprán		szoprán		tenor		változó	
ÜTEMMUTATÓ	2/2		2/2		2/2		2/2; 3/2	
INTROITUS	S, A, T, B. int.: Requiem S, Te decet hymnus Deus in Sion S. c.f.: S.	1b	S, A, T, B. int.: Requiem S, Te decet hymnus Deus in Sion S. c.f.: S.	1b	S, A, T, B. int.: Requiem T, Te decet hymnus Deus in Sion T. c.f.: S.	1 b	T, Bar, BI, BII. int.: Requiem B, Te decet hymnus Deus in Sion B. c.f.: Requiem -, Te decet BI.	2b
KYRIE	S, A, T, B. int.: Kyrie eleison 2x, Christe eleison 2x, Kyrie eleison 2x: gregorián S. c.f.: S.	1b	S, A, T, B. int.: Kyrie eleison 2x, Christe eleison 2x, Kyrie eleison 2x: gregorián S. c.f.: S.	1b	S, A, T, B. int.: -. c.f.: S.	1 b	Kyrie-Christe: T, Bar, BI, BII. Kyrie: T, BarI, BarII, BI, BII. int.: -. c.f.: -.	2b
GRADUALE	Requiem aeternam. S, A, T, B. int.: Requiem aeternam A. c.f.: S.	1b	Requiem aeternam. S, A, T, B. int.: Requiem aeternam A. c.f.: S.	1b	Si ambulem. S, A, T, B. int.: Si ambulem T. c.f.: S.	Ø	—	—
GRADUALE-VERZUS	In memoria aeterna. S, A, T, B. int.: -. c.f.: S.	1b	In memoria aeterna. S, A, T, B. int.: -. c.f.: S.	1b	Virga tua. S, A, T, B. int.: -.	Ø	—	—
TRACTUS	Sicut cervus. S, A, T, B. int.: -. c.f.: -.	Ø	Absolve Domine. S, A, T, B. int.: -. V) Et gratia tua: gregorián T. c.f.: -.	Ø	—	— — —	Sicut cervus. S, A, T, B. int.: -. c.f.: -.	Ø
SEQUENTIA	—	—	—	—	S, A, T, B. gregorián: 2., 4., 6., 8., 10., 12., 14., 16., 18., 20. vers.	Ø	—	—
OFFERTORIUM	S, A, T, B. int.: Domine Jesu Christe, Rex gloriae A. c.f.: -.	Ø	S, A, T, B. int.: Domine Jesu Christe, Rex gloriae A. c.f.: -.	Ø	S, A, T, B. int.: Domine Jesu Christe T, Hostias et preces tibi, Domine, offerimus T. c.f.: -.	Ø	Ms, TI, TII, Bar. int.: Domine Jesu Christe Bar, Hostias et preces tibi, Domine, offerimus Bar. c.f.: -.	Ø
SANCTUS	S, A, T, B. int.: Benedictus A. c.f.: S.	Ø	S, A, T, B. int.: Benedictus A. c.f.: S.	Ø	S, A, T, B. int.: Sanctus T. c.f.: S.	Ø	Ms, A, T, Bar, B. int.: Sanctus B, Benedictus B. c.f.: Sanctus: Ms, Pleni sunt: T, Osanna: T, Qui venit: B.	Ø
AGNUS DEI	S, A, T, B. int.: Agnus Dei 3x S. c.f.: S.	Ø	S, A, T, B. int.: Agnus Dei 3x S. c.f.: S.	Ø	S, A, T, B. int.: Agnus Dei 3x T. c.f.: S.	Ø	A, T, Bar, BI, BII. int.: Agnus Dei B. c.f.: Bar.	1b B: 2b
COMMUNIO	SI, SII, A, T, B. int.: Requiem aeternam dona eis Domine S. c.f.: S.	Ø	SI, SII, A, T, B. int.: Lux aeterna S, Requiem aeternam dona eis Domine S. c.f.: -.	Ø	S, A, T, B. int.: Lux aeterna T, Requiem aeternam dona eis Domine T. c.f.: S.	Ø	S, A, T, B. int.: Lux aeterna B, Requiem aeternam dona eis Domine B. c.f.: S.	Ø
EGYÉB TÉTELEK	Ego sum resurrectio	Ø	Hei mihi: SI, SII, A, TI, TII, B. Libera me Domine: S, A, T, B.	1b Ø	Libera me Domine: S, A, T, B.	Ø	Dilecta juventutis: S, A, T, B.	Ø
MEGJEGYZÉS	Az offertoriumban nincs verzus. Ego sum resurrectio: Benedictus-antifona.		Az offertoriumban nincs verzus. Hei mihi: matutinum, rezponzorium.		Az Absolutio-ból hiányzik a záró Kyrie.		Dilecta juventutis: matutinum, antifona.	

ZENESZERZŐ	LASSUS, Orlandus 1578		LASSUS, Orlandus 1589		MONTE, Philippe de		MORALES, Cristóbal de	
CANTUS FIRMUS	Ø		tenor I		tenor I		változó	
INTONÁCIÓ	basszus		basszus		tenor I		szoprán	
ÜTEMMUTATÓ	2/2		2/2		2/2 communio eleje: 3/2		2/2	
INTROITUS	S, A, T, B. int.: Requiem B, Te decet hymnus Deus in Sion B. c.f.: S.	Ø	S, A, TI, TII, B. int.: Requiem B, Te decet hymnus Deus in Sion B. c.f.: TI.	1b	S, A, TI, TII, B. int.: Requiem TI, Te decet hymnus Deus in Sion TI. c.f.: TI.	1b	S, A, T, B. int.: Requiem aeternam S, Te decet hymnus Deus in Sion S. c.f.: S.	1b
KYRIE	S, A, T, B. int.: -. c.f.: -.	Ø	S, A, TI, TII, B. int.: -. c.f.: TI.	1b	S, A, TI, TII, B. int.: -. c.f.: TI.	1b	S, A, T, B. int.: -. c.f.: -.	1b
GRADUALE	Si ambulem. S, A, T, B. int.: Si ambulem B. c.f.: -.	1b	—	—	Si ambulem. S, A, TI, TII, B. int.: Si ambulem TI. c.f.: TI.	1b	Requiem aeternam. S, A, T, B. int.: Requiem aeternam S. c.f.: T.	Ø
GRADUALE-VERZUS	Virga tua. T, B. Ipsa me: S, A, T, B. int.: -.	1b	—	—	Virga tua. S, A, TI, TII, B. int.: -.	1b	In memoria aeterna. S, A, T, B. int.: -. c.f.: T.	Ø
TRACTUS	—	—	Absolve Domine. Animas eorum omnium fidelium S, A, TI, TII, B. Et gratia tua: S, A, T. Et lucis aeternae: S, A, TI, TII, B. int.: Absolve Domine B. c.f.: Animas omnium fidelium TI, Et gratia tua -, Et lucis aeternae B.	Ø	—	—	—	—
SEQUENTIA	—	—	—	—	—	—	—	—
OFFERTORIUM	S, A, T, B. int.: Domine Jesu Christe B, Hostias et preces tibi, Domine, offerimus B. c.f.: -.	Ø	S, A, TI, TII, B. int.: Domine Jesu Christe B, Hostias et preces tibi, Domine, offerimus B. c.f.: -.	1b	S, A, TI, TII, B. int.: Domine Jesu Christe TI, Hostias et preces tibi, Domine, offerimus TI. c.f.: -.	1b	A, TI, TII, B. int.: Domine Jesu Christe, Rex gloriae S. c.f.: A.	Ø
SANCTUS	S, A, T, B. int.: Sanctus B. c.f.: -.	1b	S, A, TI, TII, B. Benedictus: S, A, T. int.: Sanctus B. c.f.: -.	Ø	S, A, TI, TII, B. int.: Sanctus TI. c.f.: TI.	Ø	A, TI, TII, B. int.: Sanctus, Pleni sunt, Benedictus S. c.f.: A.	Ø
AGNUS DEI	S, A, T, B. int.: Agnus Dei 3x B. c.f.: -.	1b	S, A, TI, TII, B. int.: Agnus Dei 3x B. c.f.: TI.	Ø	S, A, TI, TII, B. int.: Agnus Dei 3x TI. c.f.: TI.	Ø	A, TI, TII, B. int.: Agnus Dei S. c.f.: A.	Ø
COMMUNIO	S, A, T, B. int.: Lux aeterna B, Requiem aeternam dona eis Domine B. c.f.: -.	1b	S, A, TI, TII, B. int.: Lux aeterna B, Requiem aeternam dona eis Domine B. c.f.: TI.	Ø	S, A, TI, TII, B. int.: Lux aeterna TI, Requiem aeternam dona eis Domine TI. c.f.: TI.	Ø	—	—
EGYÉB TÉTELEK	—	—	—	—	—	—	—	—
MEGJEGYZÉS	—		—		—		Az offertoriumban nincs verzus.	

ZENESZERZŐ	MORALES, Cristóbal de	MORO, Giacomo	OCKEGHEM, Johannes	PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da				
CANTUS FIRMUS	szoprán graduale: AII	basszus I	szoprán	szoprán Agnus Dei: TI, TII				
INTONÁCIÓ	szoprán graduale: AII	tenor	szoprán	Ø				
ÜTEMMUTATÓ	2/2	4/2; 2/2	2/2; 3/2	2/2				
INTROITUS	S, AI, AII, T, B. int.: Requiem aeternam S, Te decet hymnus Deus in Sion S. c.f.: S.	1b	SI, SII, AI, AII, TI, TII, BI, BII. int.: Requiem T, Te decet hymnus Deus in Sion T. c.f.: BI.	1b	S, A, T. int.: Requiem S, Te decet hymnus Deus in Sion S. c.f.: S.	Ø	—	—
KYRIE	S, AI, AII, T, B. int.: -. c.f.: S.	1b		1b	S, A, T, B. int.: -. c.f.: S.	1b	S, A, TI, TII, B. int.: -. c.f.: S.	1b
GRADUALE	Requiem aeternam. S, AI, AII, T, B. int.: Requiem aeternam AII. c.f.: AII.	Ø	—	—	Si ambulem. S, A,T. int.: Si ambulem S. c.f.: S.	Ø	—	—
GRADUALE-VERZUS	In memoria aeterna. S, AI, AII, T, B.	Ø	—	—	Virga tua: S, A. Consolata sunt: S, A, T, B. int.: -.	Ø	—	—
TRACTUS	—	—	—	—	Sicut cervus: S, A. 3/2. Sitivit anima mea: T, B. Fuerunt mihi: S, A, T. 3/2. Ubi est: S, A, T, B. int.: -. c.f.: -.	Ø	—	—
SEQUENTIA	Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen. S, AI, AII, T, B. int.: -. c.f.: S.	Ø	SI, SII, AI, AII, TI, TII, BI, BII.	Ø	—	—	—	—
OFFERTORIUM	S, AI, AII, T, B. int.: Domine Jesu Christe, Rex gloriae SII. c.f.: SII.	Ø	SI, SII, AI, AII, TI, TII, BI, BII. int.: -. c.f.: -.	Ø	S, A, T, B. int.: Domine Jesu Christe S. c.f.: -.	Ø	S, A, TI, TII, B. int.: -. c.f.: S.	1b
SANCTUS	S, AI, AII, T, B. int.: Sanctus S, Benedictus S. c.f.: S.	Ø	SI, SII, AI, AII, TI, TII, BI, BII. int.: Sanctus T. c.f.: BI.	Ø	—	—	S, A, TI, TII, B. int.: -. c.f.: S.	Ø
AGNUS DEI	S, AI, AII, T, B. int.: Agnus Dei S. c.f.: S.	1b	SI, SII, AI, AII, TI, TII, BI, BII. int.: Agnus Dei 3x T. c.f.: BI.	Ø	—	—	S, A, TI, TII, B. int.: -. c.f.: S, TI, TII.	Ø
COMMUNIO	S, AI, AII, T, B. int.: Lux aeterna S, Requiem aeternam dona eis Domine S. c.f.: S.	Ø	SI, SII, AI, AII, TI, TII, BI, BII. int.: -. c.f.: BI.	Ø	—	—	—	—
EGYÉB TÉTELEK	—	—	Számos respónzorium, egy motetta és egy litánia.		—	—	—	—
MEGJEGYZÉS	A sequentia szövegéből csak ennyi: Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen. Az offertoriumban nincs verzus.		A sequentia szövegét több szólamban, a két kórus váltakozásában adja. Az offertoriumban és a communióban nincs verzus.		Az offertorium ütemmutatója 3/2 a következő szakasz kivételével: Hostias et preces tibi, Domine, offerimus.		—	

ZENESZERZŐ	PORTA, Costanzo		PRIORIS, Johannes		RICHAFORT, Jean		RUFFO, Vincenzo	
CANTUS FIRMUS	tenor		szoprán		szoprán		szoprán	
INTONÁCIÓ	tenor		tenor		szoprán introitus: tenor I		teljes kórus	
ÜTEMMUTATÓ	2/2		3/2		2/2		2/2	
INTROITUS	S, A, T, B. int.: Requiem T, Te decet hymnus Deus in Sion T. c.f.: T.	1b	S, A, T, B. int.: Requiem T, Te decet hymnus Deus in Sion T. c.f.: S.	1b	S, A, TI, TII, TIII, B. int.: Requiem S. c.f.: S.	1b	S, A, TI, TII, BI, BII. int.: Requiem aeternam teljes kórus. c.f.: S.	1b
KYRIE	S, A, T, B. int.: -. c.f.: T.	1b	S, A, T, B. int.: -. c.f.: S.	1b	S, A, TI, TII, TIII, B. int.: -. c.f.: S.	1b	S, A, TI, TII, BI, BII. int.: -. c.f.: S.	1b
GRADUALE	—	—	Si ambulem. S, A, T, B. int.: Si ambulem T. c.f.: S.	Ø	Si ambulem. S, A, TI, TII, TIII, B. int.: Si ambulem S. c.f.: S.	1b	—	—
GRADUALE-VERZUS	—	—	Virga tua. S, A, T, B. int.: -.	Ø	Virga tua. S, A, T, B. int.: -.	1b	—	—
TRACTUS	—	—	—	—	—	—	—	—
SEQUENTIA	S, A, T, B. kivéve: Liber scriptus: S, A, Qui Mariam S, A, T. int.: Pie Jesu Domine T. c.f.: T.	1b	—	—	—	—	S, A, TI, TII, BI, BII. gregorián: 2., 4., 6., 8., 10., 12., 14., 16., 18., 20. vers.	Ø
OFFERTORIUM	S, A, T, B. int.: -. c.f.: -. Hostias et preces: S, A, T.	1b	S, A, T, B. int.: Domine Jesu Christe T, Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus T. c.f.: T.	Ø	S, A, TI, TII, TIII, B. int.: Domine Jesu Christe S, Hostias et preces tibi, Domine, offerimus S. c.f.: -.	1b	—	—
SANCTUS	S, A, T, B. int.: -. c.f.: T.	1b	S, A, T, B. int.: Sanctus T. c.f.: S.	Ø	S, A, TI, TII, TIII, B. int.: Sanctus S. c.f.: S.	1b	S, A, TI, TII, BI, BII. int.: Sanctus teljes kórus. c.f.: S.	Ø
AGNUS DEI	S, A, T, B. int.: -. c.f.: T.	1b	S, A, T, B. int.: Agnus Dei T. c.f.: S.	Ø	S, A, TI, TII, TIII, B. int.: Agnus Dei S. c.f.: S.	1b	S, A, TI, TII, BI, BII. int.: Agnus Dei S. c.f.: S.	Ø
COMMUNIO	S, A, T, B. int.: Lux aeterna T, Requiem aeternam dona eis Domine T. c.f.: T.	Ø	S, A, T, B. int.: Lux aeterna T, Requiem aeternam dona eis Domine T. c.f.: S.	Ø	S, A, TI, TII, TIII, B. int.: Lux aeterna S, Requiem aeternam dona eis Domine S. c.f.: S.	1b	S, A, TI, TII, BI, BII. int.: Lux aeterna, Requiem aeternam dona eis Domine teljes kórus. c.f.: S.	Ø
EGYÉB TÉTELEK	—	—	—	—	—	—	Credo quod Redemptor: S, A, TI, TII, BI, BII.	Ø
MEGJEGYZÉS	A sequentiában a páros versek többszólamúak, a páratlan versek előadási módja nincs jelezve.		—		—		A sequentiát nem az eredeti helyén, hanem a communicio után adja. Credo quod Redemptor: matutinum, rezponzorium.	

ZENESZERZŐ	SERMISY, Claudin de		TUDINO, Cesare		VAET, Jacobus		VÁSQUEZ, Juan	
CANTUS FIRMUS	tenor		tenor				változó	
INTONÁCIÓ	tenor		tenor		tenor		szoprán	
ÜTEMMUTATÓ	2/2		2/2		2/2 introitus kadencia, Quam olim: 3/2		2/2	
INTROITUS	S, A, T, B. int.: Requiem T, Te decet hymnus Deus in Sion T. c.f.: T.	1b	S, A, T, BI, BII. int.: Requiem T, Te decet hymnus Deus in Sion T. c.f.: T.	1b	S, A, TI, TII, B. int.: Requiem T, Te decet hymnus Deus in Sion T. c.f.: -.	1b	S, A, T, B. int.: Requiem S, Te decet hymnus Deus in Sion S. c.f.: S.	1b
KYRIE	S, A, T, B. int.: -. c.f.: T.	1b	S, A, T, BI, BII. int.: -. c.f.: T.	1b	S, A, TI, TII, B. int.: -. c.f.: -.	1b	S, A, T, B. int.: -. c.f.: S.	1b
GRADUALE	Si ambulem. S, A, T, B. int.: Si ambulem T. c.f.: T.	Ø	—	—	—	—	Requiem aeternam. S, A, T, B. int.: Requiem aeternam dona eis Domine et lux perpetua luceat eis S.	Ø
GRADUALE-VERZUS	Virga tua. S, A, T, B. int.: -.	Ø	—	—	—	—	In memoria aeterna. S, A, T, B. int.: -. c.f.: T.	Ø
TRACTUS	—	—	—	—	—	Ø	Sicut cervus. S, A, T, B. int.: -. c.f.: T.	Ø
SEQUENTIA	—	—	—	1b	—	—	—	—
OFFERTORIUM	S, A, T, B. int.: Domine Jesu Christe T, Hostias et preces tibi, Domine, offerimus T. c.f.: T.	Ø	S, A, T, BI, BII. int.: Domine Jesu Christe T, Hostias et preces tibi, Domine, offerimus T. c.f.: -	1b	S, A, TI, TII, B. int.: Domine Jesu Christe T, Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus T. c.f.: T.	1b	S, A, T, B. int.: Domine Jesu Christe Rex gloriae S. c.f.: libera animas... : A, de poenis inferni... : S, sanctus Michael ... : B, in lucem sanctam ... : A, et semini ejus ... : S.	Ø
SANCTUS	S, A, T, B. int.: Sanctus T. c.f.: T.	Ø	S, A, T, BI, BII. int.: Sanctus T. c.f.: T.	1b	S, A, TI, TII, B. int.: Sanctus T, Benedictus qui venit T. c.f.: -.	Ø	S, A, T, B. int.: -. c.f.: -.	Ø
AGNUS DEI	S, A, T, B. int.: Agnus Dei 2x T, a 3. nincs jelezve. c.f.: T.	Ø	S, A, T, BI, BII. int.: Agnus Dei 3x T. c.f.: T.	1b	S, A, TI, TII, B. Agnus Dei T. c.f.: 1., 3. TII, 2. -.	Ø	S, A, T, B. int.: -. c.f.: S. 1-2. = XV. mise, 3. = XVI. mise.	Ø
COMMUNIO	S, A, T, B. int.: Lux aeterna T, Requiem aeternam dona eis Domine T. c.f.: T.	Ø	S, A, T, BI, BII. int.: Lux aeterna T, Requiem aeternam dona eis Domine T. c.f.: T.	Ø	S, A, TI, TII, B. int.: Lux aeterna T, Requiem aeternam dona eis Domine T. c.f.: -.	Ø	—	—
EGYÉB TÉTELEK	—	—	Ego sum resurrectio. S, A, T, BI, BII.	Ø	Ne recorderis. S, A, TI, TII, B.	Ø	Sana me Domine. SI, SII, A, T. Absolve Domine. S, A, T, B. int.: -. c.f.: A.	Ø
MEGJEGYZÉS	—		Ego sum resurrectio: Benedictus-antifona.		Ne recorderis: matutinum, rezponzorium. int.: Peccata mea, Domine T, Judicare saeculum per ignem T, Domine Deus meus, in conspectu tuo viam meam T. c.f.: -.		Az offertoriumban nincs verzus. Sana me Domine: matutinum, antifona. Absolve Domine: tractus. A zsolozsma tételeit lásd a táblázat végén.	

ZENESZERZŐ	VICTORIA, Tomás Luis da 1583		VICTORIA, Tomás Luis da 1605	
CANTUS FIRMUS	szoprán		szoprán II	
INTONÁCIÓ	szoprán		szoprán II	
ÜTEMMUTATÓ	2/2		2/2	
INTROITUS	S, A, T, B. int.: Requiem aeternam S, Te decet hymnus Deus in Sion S. c.f.: S.	1b	SI, SII, A, TI, TII, B. int.: Requiem aeternam SII, Te decet hymnus Deus in Sion SII. c.f.: SII.	1b
KYRIE	S, A, T, B. int.: -. c.f.: B, S, S.	1b	SI, SII, A, TI, TII, B. int.: -. c.f.: SII, T, SII.	1b
GRADUALE	Requiem aeternam. S, A, T, B. int.: Requiem aeternam S.- c.f.: S.	Ø	Requiem aeternam. SI, SII, A, TI, TII, B. int.: Requiem aeternam SII. c.f.: SII.	Ø
GRADUALE-VERZUS	In memoria aeterna. int.: In memoria aeterna S.	Ø	In memoria aeterna. SI, SII, A, TI, TII, B. int.: In memoria aeterna SII. c.f.: SII.	Ø
TRACTUS	—	—	—	—
SEQUENTIA	—	—	—	—
OFFERTORIUM	S, A, T, B. int.: Domine Jesu Christe Rex gloriae S, Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus: tu suscipe pro animabus illis, quorum hodie memoriam facimus: fac eas, Domine, de morte transire ad vitam Bar. c.f.: S.	Ø	SI, SII, A, TI, TII, B. int.: Domine Jesu Christe Rex gloriae A. c.f.: A. V): ?	Ø
SANCTUS	S, A, T, B. int.: Sanctus S, Pleni sunt S, Benedictus S. c.f.: S.	Ø	SI, SII, A, TI, TII, B. int.: Sanctus SII, Pleni sunt SII, Benedictus SII. c.f.: SII.	Ø
AGNUS DEI	S, A, T, B. int.: Agnus Dei S. c.f.: S.	Ø	SI, SII, A, TI, TII, B. int.: Agnus Dei SII. c.f.: SII.	Ø
COMMUNIO	S, A, T, B. int.: Lux aeterna S, Requiem aeternam dona eis Domine S. c.f.: S.	Ø	SI, SII, A, TI, TII, B. int.: Lux aeterna SII, Requiem aeternam dona eis Domine SII. c.f.: SII.	Ø
EGYÉB TÉTELEK	Responsorium: Libera me Domine. S, A, T, B. int.: Dum veneris judicare saeculum per ignem S, Quando coeli movendi sunt et terra S, Christe eleison S. c.f.: S. Responsorium ex editione anni 1592. 1. Peccantem me: S, A, T, B. Deus in nomine tuo: S, A, T. Kyrie: S, A, T, B. int.: et non paenitentem, timor mortis conturbat me T, nulla est redemptio, miserere me, Deus, et salva me T, Christe eleison T. c.f.: -. 2. Credo quod Redemptor: SI, SII, A, T, B. Quem visurus sum: SI, SII, A, T, Kyrie: SI, SII, A, T, B. int.: et in novissimo die & c. Chorus, videbo Deum & c. Chorus, et oculi mei & c. Chorus, Christe eleison. Chorus. c.f.: -.	Ø	Versa est in luctum. SI, SII, A, TI, TII, B. int.: -. Libera me Domine. SI, SII, A, TI, TII, B. int.: de morte aeterna in die illa tremenda SII, Dum veneris judicare saeculum per ignem SII, Quando caeli movendi sunt et terra SII, Christe eleison SII. c.f.: SII. Taedet animam meam. S, A, T, B. int.: -.	Ø
MEGJEGYZÉS	—		Az összkiadás nem jelzi az offertorium verzusát. Versa est in luctum: matutinum, responzorium. Taedet animam meam: matutinum, olvasmány.	

## JUAN VÁSQUEZ: AGENDA DEFUNCTORUM (AZ OFFICIUM TÉTELEI)

### Ad matutinum

Invitorium: Regem cui omnia vivunt. S, A, T, B. int.: -. c.f.: Regem, Venite, Regem: S, Quoniam Deus: T, Venite: S, Quoniam ipsius: A, Regem: B, Hodie si vocem, Venite: S, Quadraginta annis: T, Regem: S.

### I. nokturnus

1. ant.: Dirige Domine. S, A, T, B. int.: -. c.f.: T. Ps. Verba mea: gregorián

2. ant.: Convertere Domine. S, A, T, B. int.: -. c.f.: T. Ps. Domine ne in furore tuo: gregorián

3. ant.: Nequando rapiat. S, A, T, B. int.: -. c.f.: T. Ps. Domine Deus meus: gregorián

1. lectio: Parce mihi Domine. SI, SII, A, T.

1. resp.: Credo quod Redemptor: gregorián

2. lectio: Taedet animam meam. S, A, T, B.

2. resp.: Qui Lazarum: gregorián

3. lectio: Manus tuae Domine: S, A, T, B.

3. resp.: Requiem aeternam: gregorián

### II. nokturnus

4. ant.: In loco pascuae. S, A, T, B. int.: -. c.f.: T. Ps. Dominus regit me: gregorián

5. ant.: Dilecta juventutis meae. S, A, T, B. int.: -. c.f.: T. Ps. Ad te Domine levavi animam meam: gregorián

6. ant.: Credo videre bona Domini: S, A, T, B. int.: -. c.f.: T. Ps. Dominus illuminatio mea: gregorián

4. lectio: Responde mihi: S, A, T, B.

4. resp.: Heu mihi Domine: gregorián

5. lectio: Homo natus: csak szöveg

5. resp.: Ne recorderis: gregorián

6. lectio: Quis mihi hoc tribuat: csak szöveg

6. resp.: Libera me Domine de viis: gregorián

### III. nokturnus

7. ant.: Complaceat mihi. S, A, T, B. int.: -. c.f.: B. Ps. Exspectans exspectavi Dominum: gregorián

8. ant.: Sana Domine. S, A, T, B. int.: -. c.f.: B. Ps. Beatus qui intelligit: gregorián

9. ant.: Sitivit anima mea. S, A, T, B. int.: -. c.f.: B. Ps. Quemadmodum desiderat cervus: gregorián

7. lectio: Spiritus meus. S, A, T, B.

7. resp.: Peccantem me: gregorián

8. lectio: Pelli meae: csak szöveg

8. resp.: Memento mei: gregorián

9. lectio: Quare de vulva eduxisti me: csak szöveg

9. resp.: Libera me Domine. S, AI, AII, T, B. int.: de morte aeterna in die illa tremenda; movendi sunt et terra; judicare saeculum per ignem; calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde, quando caeli movendi sunt et terra; dum discussio venerit atque ventura ira; et lux perpetua luceat eis; dum veneris judicare saeculum per ignem: T. c.f.: A, Kyrie eleison: T.

### Ad laudes

5. ant. és 5 zsoltár: gregorián

Benedictus-ant.: Ego sum resurrectio: gregorián

Canticum Zachariae: Benedictus Dominus: 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13: gregorián, 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14: S, A, T, B. c.f.: 2.: S, 4.: T, 6.: S, 8.: A, 10, 12: -, 14.: S.

Requiescant in pace. Amen. S, A, T, B. c.f.: S.



Rövidítések jegyzéke:

S: szoprán

Ms: mezzoszoprán

A: alt

T: tenor

Bar: bariton

B: basszus

int.: intonáció

c.f.: cantus firmus

Ø: nincs előjegyzés

ant: antifona

resp.: rezponzórium

Ps.: zsoltár

### III. Tomás Luis da Victoria (1548-1611)



Tomás Luis da Victoria

## Család<sup>1</sup>

A Victoria-család hat gyermeke közül a legidősebb, a zeneszerző édesapja, *Francisco Luis* 1540-ben feleségül vette a segoviai *Francisca Suárez de la Conchát*. Házasságukból tizenegy gyermek született, akik közül tíz érte meg a felnőtt kort. Francisco Luis fiatalon, 1557. augusztus 29-én meghalt.

Tomás Luis da Victoriának tekintélyes rokonai voltak a család mindkét ágán. [Victoria családfáját lásd a Függelékben.] Suárez de la Concha unokatestvérei közül például három is sikereket ért el: Cristóbal mint hajóparancsnok, Hernando mint jezsuita hittérítő Mexikóban, Baltasar pedig mint kereskedő Firenzében, ahol feleségül vette I. Cosimo de' Medici nagyherceg sógornőjét és nemesi rangot kapott.

*Tomás Luis da Victoria*, a zeneszerző nagybátyja, aki után Victoria valószínűleg a nevét kapta, elnyerte a *licenciado* fokozatát. A hajdani fővárosban, Avilától hetven mérföldre északra, Valladolidban élt, és a királyi kancelláriánál (*Real Chancilleria*) ügyvédi tevékenységet folytatott. Úgy tűnik, kétszer nősült meg, legidősebb fia a Gerónimo de Victoria nevet viselte, és 1545 körül született. 1565. december 14-én II. Fülöp „*Maestro Tomé de Victoria*”-nak 45.000 maravedís évi nyugdíjat adományozott. A nyugdíj fizetését folytatták fiának és az ő túlélő örökösének, Nicolás de Neira y Victoriának egészen 1620-ig. Ezt tanúsítja egy 1624. április 23-án Madridban kelt számla. Korábban úgy gondolták, hogy ezt a királyi nyugdíjat magának a komponistának adományozták, de 1934-ben Casimiri kétséget kizáróan bebizonyította, hogy ezt a zeneszerző azonos nevű nagybátyja kapta.<sup>2</sup> Fiatalabb gyermeke, Isabel de Victoria y Neira egy fontos személyhez, Alonso Bernaldo de Argüellóhoz, Valladolid *regidor perpetuójához* (állandó tanácsnok) ment feleségül. 1575 körül felesége, Teresa de Neira meghalt s ő felvette az egyházi rendeket az avilai egyházmegyében. Az avilai székesegyház 1576-1577-es „*Actas Capitulares*”-ében megtalálhatóak azok a feljegyzések, amelyekből kitűnik, hogy bár még Valladolidban lakott – ahol gyakran képviselte a székesegyházat a királyi kancellária előtti jogi vitákban –, 1577 végén az avilai székesegyház kanonokjai közé választották. Mint özvegyember nem csak egyházi rendeket viselt, hanem amint például Francisco Borja, a harmadik jezsuita generális, az egyházban gyorsan felelős pozícióba emelkedett. Öccse, Juan Luis de Victoria mint helyettese szerepelt 1577. december 27-én pénteken, amikor az avilai káptalan hivatalosan székesegyházi kanonokká választotta.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> R. M. Stevenson, *Spanish cathedral music in the Golden Age*, Greenwood Press, Publishers Westport, Connecticut 1976, 346–464. R. M. Stevenson, „Victoria, Tomás Luis de”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition. 26. ed: Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 2001, 531–537.

<sup>2</sup> R. Casimiri, „Il Vittoria: nuovi documenti per una biografia sincera di Tommaso Ludovici de Victoria”, *Note d'archivio*, XI, 2, 1934, 118–121.

<sup>3</sup> *Actas Capitulares*, 1576-1577, 208<sup>v</sup> és 211.

*Juan Luis da Victoria*, a zeneszerző másik nagybátyja, fiatal korában felvette a papi rendeket az avilai egyházmegyében. Ő volt az, aki gyámként gondoskodott a tíz életben maradt gyermekről a zeneszerző apjának 1557. augusztus 29-én bekövetkezett korai halála után. Szerencsére a közelben lakott, ugyancsak a Caballeros utcában, egy olyan házban, amit a család feje, Hernán Luis Dávila hagyott örökül. Gyakran közbenjárt a zeneszerző érdekében, amint későbbi római útja esetében is. Ő volt az például, aki 1573. április 15-én, 1577. január 9-én majd szeptember 6-án bemutatta az avilai székesegyház káptalanjának az 1573-as *Motecta*- és az 1576-os *Liber Primus. Qui Missas, Psalmos, Magnificat... Aliaque Complectitur*-köteteket.

*Agustín Suárez da Victoria*, a komponista bátyja, 1546 körül született, Salamancában tanult és doktorátust szerzett a szent tudományokban. Pap lett, Lisszabon érsekét, Jorge de Almeidát (1570-1585) szolgálta, majd annak halála után az özvegy Mária császárné személyi káplánjává nevezték ki Madridban. Legalább 1599-től (de feltehetően már korábban) 1603-ig a zeneszerző és bátyja így minden nap kapcsolatban voltak egymással. A tiszteletbeli doktor címe magában foglalta az *abad de Torot* is (Toro apátja; Toro egy ősi város Zamorától húsz mérföldre keletre).

## A kezdetek Avilában

*Tomás Luis da Victoria* 1548 körül született Avilában Francisco Luis da Victoria és Francisca Suárez de la Concha hetedik gyermekeként. Mivel idősebb testvére anyagilag támogatta megözvegyült édesanyjukat apai nagyapjuk örökségéből, öccsei és húgai többségének anyja így jobban gondját tudta viselni az apjuk halálát követő években.

1558 körül a zeneszerző fiúénekes lett az avilai székesegyházban. Hogy ott nevelkedett, annak nyomát egy 1577. január 9-én keltezett káptalani dokumentumban lehet megtalálni. Ezen a napon nagybátyja, Juan Luis bemutatta a székesegyház káptalanjának Victoria 1576-ban Velencében kiadott *Liber Primus*át egyidejűleg emlékeztetve őket arra, hogy a zeneszerző az avilai székesegyházban nevelkedett.

A fiatal énekesfiút – a majdani zeneszerzőt – *Gerónimo de Espinar* „*maestros de capilla*” tevékenysége idején találjuk ott, ha 1558-ban kezdte el az éneklést. Espinar működését 1550-1558 között (amely év végén meghalt) az avilai káptalani feljegyzésekben a következő helyeken vizsgálhatjuk meg: 1550. március 3-án Espinart megbízták, hogy naponta ellenpont és harmóniai órákat adjon.<sup>4</sup> 1550. március 26-án meghatalmazták, hogy három dukátot fizessen Morales tizenhat Magnificat-jáért.<sup>5</sup> 1550. augusztus 14-én ismét utasították, hogy a végsőkig erőltesse meg magát a

<sup>4</sup> „Iten quel maestro de capilla de cada dia que tuuiere seruicio su hora de lection de canto de organo y que procure que aprouchean en el contrapunto.” Actas Capitulares 1550-1551, fol. 25<sup>v</sup>.

<sup>5</sup> „Que se libren al maestro de capilla tres ducados para vn libro de musica de xvi magnificas de Morales.” Actas Capitulares, 1550-1551, fol. 28<sup>v</sup>.

fiúénekesek „*canto de órgano*” (polifónia) és „*contrapunto*” oktatásában.<sup>6</sup> 1553. november 24-én figyelmeztették, hogy ne kezdje el egy leendő énekes fiú tanítását sem addig, ameddig a kezest nem értesítették arról, hogy az új fiúnak egész idejét fel kell áldoznia ellenszolgáltatásként a kosztért, a szállásért és az órákért.<sup>7</sup> 1554. szeptember 12-én utasították, hogy ne vegyen fel egy olyan új fiút sem, akinek nincs saját karinge és más szükséges öltözete.<sup>8</sup> 1558. január 3-án a káptalan elrendelte, hogy minden énekes fiúnak (*seise*) fizessen egy dukátot minden négy hónapra, de csak minden negyedik hónap végeztével.<sup>9</sup> A nyár vége felé – bizonyosan 1558. október 21. előtt – Espinar meghalt. Utódjaként az első választás Chacónra esett, aki akkor „*maestros de capilla*” volt Sigüenzában. Chacón azonban alkalmatlannak bizonyult. 1559. február 6-án kiadtak egy *edictos*-t, melyben felajánlották a „*maestros de capilla*” állását évi 100.000 maravedís juttatással. De csak 1559. június 2-án neveztek ki egy utódot Espinar helyett – *Bernardino de Riberat* (c.1520-1571/1572). Június 17-én a káptalan elhatározta Ribera kinevezését fél helyett teljes káptalani javadalomért.

Ribera 1563-ig maradt Avilában, akkor átköltözött Toledóba. Ribera igazán egy „*hombre prencipal en su profesion*” (kitűnő szakember) volt. Életműve kiadatlan. Hogy nyilvánvalóan példakép volt Victoria korai éveiben, az 1572-ben és 1576-ban érhető nyomon a legkönnyebben. A kórusénekes Victoria sohasem lakott a káptalan által Riberára bízott székesegyházi házban, hiszen a Victoria-család lakóhelyei csak egytized mérföld távolságra álltak a székesegyháztól a Caballeros utcában.

Riberát *Juan Navarro* (c.1530-1580) követte. Navarro utóda *Hernando de Yssasi*, akit 1567. január 7-én neveztek ki. Yssasi húsz évig viselte ezt a tisztséget.

Victoria későbbi alkalmazása orgonistaként azt sugallja, hogy billentyűs tanulmányokat is folytathatott kora ifjúságában Avilában ezen hangszer egyik mesterénél. *Damián de Bolea* mint székesegyházi orgonista 1556. október 22-ig szolgált ott, amikor helyét megüresedettnek nyilvánították, miután Boleát máshol alkalmazták és ő elköltözött Saragossába. Utóda *Bernabé del Aguila*, egy avilai klerikus lett, akit 1556. november 27-én neveztek ki. De Victoria gyermekévei alatt legalább kétszer egy igazán nagy orgonista játszott a székesegyházban. *Antonio de Cabezón* (1510?-1566), a korszak híressége először 1552. novemberében tűnt fel itt, majd 1556. júniusában ismét. Az avilai katedrális káptalanja mindkét alkalommal készpénz jutalmat szavazott meg neki.

---

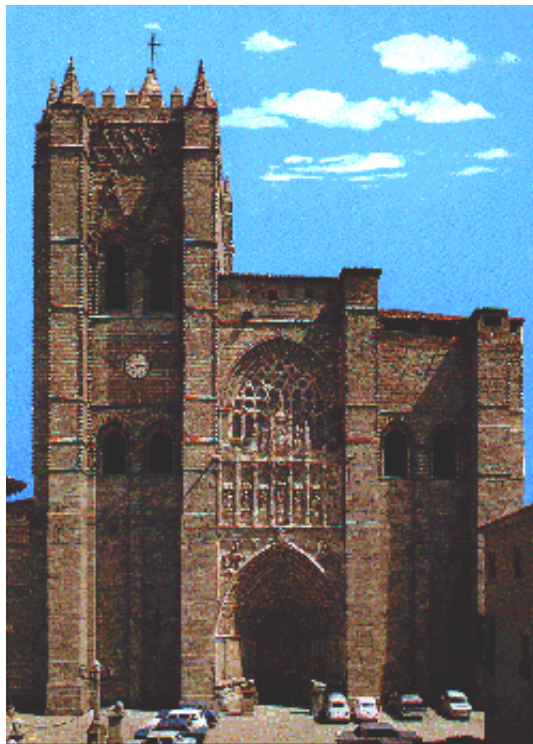
<sup>6</sup> „Que los señores dean y maestrescuela vean el orden que se puede y debe tener en el mostrar los moços de coro canto de organo y contrapunto y lo traten con el maestro de capilla y den dello relación en cabildo.” Actas Capitulares, 1550-1551, fol. 44.

<sup>7</sup> „Quel maestro de capilla antes que muestre canto de organo a ningun moço de coro si primero no diere fianças de seruir el tiempo que es obligado.” Actas Capitulares, 1551-1553, fol. 97.

<sup>8</sup> „Mandaron que de aqui adelante no se reçiban moços de choro si no traxeren competentes sobrepelizes y ropillas.” Actas Capitulares, 1554-1556, fol. 46.

<sup>9</sup> „Yten mandaron que de aqui adelante no se pague el ducado que a cada moço de coro llamado seise se daua en cada terçio si no que acabado este cesse ya este salario.” Actas Capitulares, 1556-1559, fol. 50.

Felesége, Luisa Núñez tekintélyes helyi családból származott. Körülbelül 1538-tól 1560-ig fenntartottak egy házat Victoria szülőhelyétől alig pár lépés távolságra.



Avila, székesegyház

Ha Ribera, Navarro és Cabezón jelenléte Avilában nem szükségszerűen számottevő arra a zenei környezetre nézve, amely Victoriára Itáliába történő utazása előtt hatással lehetett, említést

kell tenni arról a lehetséges kapcsolatról, amely a fiatal zenész és *Bartolomé de Escobedo* (c.1505-1563) között fennállhatott. A pápai kórusnál eltöltött tizennyolc évi szolgálat után Escobedo 1554 őszen visszatért Spanyolországba és egy segoviai egyházi javadalmat élvezett. A fiatal Victoria találkozhatott Escobedóval, amikor anyai rokonait meglátogatta (Victoria anyja Segovia mellől származott), és talán bátorítást és tanácsokat is kapott tőle. Legalábbis Pedrell ezt sugallja.<sup>10</sup>

1554-ben az újjászervezett Jézus Társasága fiúiskolát alapított Avilában, a San Gilt. Mint a társaság számos korai intézete, a *Colegio de San Gil* is azonnali sikereket ért el. Számos korabeli dokumentum maradt fenn. A jezsuita Luis Muñoz, aki mint tanár sokéves tapasztalattal rendelkezett a San Gilben, 1573-ban kijelentette a társaság generálisának, hogy az iskolában mindig béke és harmónia uralkodott, és a városlakók sohasem vonták meg támogatásukat az intézménytől. Avilai Nagy Szent Teréz (1515-1582), aki a *Compañía*val való kapcsolatának első pillanata óta elismerte annak nevelési módszerét, nagyon dicsérte az iskolát. Olyannyira, hogy ragaszkodott ahhoz, hogy unokaöccse ebbe az iskolába járjon, és a következőket írta testvérének, Don Lorenzo de Cepedának, amikor az még Dél-Amerikában volt: „*A jezsuitáknak van egy akadémiájuk [Avilában], amelyben nyelvtant tanítanak, a fiúkat minden héten gyónni küldik, és olyan erényessé nevelik őket, hogy áldassék érte a mi Urunk. A fiúk filozófiát is olvasnak.*”<sup>11</sup> Mivel sok, a San Gilhez hasonló iskola működött a városban, Szent Teréz azt mondta, hogy a város az erény akadémiaja. „*A máshonnan érkező emberek mindig okulnak a látványból Avilában*”<sup>12</sup> – állapította meg. Ez volt az az iskola, amelyben Victoria minden valószínűség szerint klasszikus tanulmányait elkezdte.

## A római időszak

Mutálása után Victoriát – talán San Gil-beli mestereinek az ajánlására – a Rómában 1552-ben alapított jezsuita *collegium*ba küldték, amit Loyolai Szent Ignác (1491-1556) azzal a kifejezett kívánsággal hozott létre, hogy misszionáriusokat képezzen ki Németország visszahódítására. Ez volt a *Collegium Germanicum*. A Collegium Germanicum szabályai (1552. augusztus 31.) kikötötték, hogy csak tizenöt és huszonegy év közötti fiatalembereket szabad felvenni. Így minden 1565-ben belépőnek, köztük Victoriának is, szükségszerűen 1544-nél nem korábban és 1550-nél nem később kellett születnie. A tanulók teljes létszáma 1565-ben megközelítette a kétszázat. A Corsón a Ceri-Mellini (= Vitelli) palotában éltek és tanultak. Ez a 15. századi épület, amit 1532-ben kibővítettek és felújítottak, 1563-ban került a jezsuiták tulajdonába. Victoria háromévi ottléte alatt a

<sup>10</sup> F. Pedrell, *Tomás Luis de Victoria Abulense: Biografía, bibliografía*, Valencia, Manuel Villar, 1918, 21.

<sup>11</sup> „Los jesuitas tienen una academia [en Avila] en la que enseñan gramática, hacen que los chicos se confiesen todas las semanas y logran que sean tan virtuosos que debemos alabar a Nuestro Señor por ello; los chicos también leen filosofía.” *Santa Teresa de Jesús: Obras*, ed. Padre Silverio de Santa Teresa, Burgos, 1915-1924, I, 165, n. 1.

<sup>12</sup> „las gentes que vienen de otros sitios quedan edificados por el espectáculo de Avila.” *Santa Teresa de Jesús: Obras*, ed. Padre Silverio de Santa Teresa, Burgos, 1915-1924, I, 165, n. 1.

tanulók két csoportja élt egymás mellett a Collegium Germanicumban: a németek egy kisebb csoportja a misszionárius papság nevelésére, és a fizető növendékeknek egy sokkal nagyobb részlege. Ez utóbbi a későbbiekben angol, spanyol és olasz tanulókat foglalt magában, akik közül néhányan kijelentették papi elhivatottságukat. Victoria a fizető növendékek csoportjába (*convittori*) tartozott.

A Collegium Germanicum két legfőbb jótevője indulása óta a spanyol II. Fülöp spanyol király (1556-1598) és Augsburg bíboros-érseke, Otto von Truchsess von Waldburg (1514-1573) volt. Truchsess bíboros korán lépéseket tett a fiatal Victoria érdekében. Bár a pontos év, amelyben a kardinális először kifejezte érdeklődését Victoria iránt, még megerősítésre szorul, feljegyezték, hogy Truchsess 1564 márciusában, csak egy évvel azelőtt, hogy Victoria a Collegium Germanicumba lépett, Spanyolországba látogatott. Nem lehetetlen egy barcelónai megbeszélés március 17-28. között. Bármilyen legyen is első találkozásuk háttere, Victoria elismerte lekötöttségét Truchsess bíboros iránt mindazért, amit érte tett azzal, hogy 1572-ben a Velencében Antonio Gardano kiadásában megjelent első kiadványát, a *Motectát*, a bíborosnak ajánlotta.

Raffaele Casimiri, akinek sokat köszönhetünk azért, hogy tisztázta Victoria római karrierjének a körülményeit, azt sugallta, hogy míg Tomás Luis a német kollégium tanulója volt, egyidejűleg felvehette a kapcsolatot Palestrinával a közeli római szemináriumban (ezt az intézetet V. Pius pápa alapította 1564-ben és a jezsuitákra bízta). 1566 áprilisától 1571. szeptember 20-ig Palestrina két fia, Angelo és Rodolfo az utóbbi intézményben tanult. Palestrina, hogy fedezze költségeiket, a szeminárium *maestro di cappelláj*aként szolgált. Fiai, akik mindketten kimagasló zenei adottságokkal rendelkeztek, bemutathatták apjuknak spanyol kortársukat – gondolta Casimiri.<sup>13</sup>

Victoria később a XIII. Gergely pápához (*Hymni totius anni*, 1581) és II. Fülöphöz (*Missarum libri duo*, 1583) intézett dedikációiban azt állítja, hogy a teológián kívül más tárgyakat is tanult kezdeti római időszakában. A II. Fülöphöz írt ajánlását így kezdi: „*Amint Spanyolországból Rómába érkeztem, más rendkívül nemes tanulmányok mellett, melyeket számos éven keresztül folytattam, sok időt és erőfeszítést fordítottam a zenére... Nagyon serényen dolgoztam, hogy tökéletesítsem magam abban a tudományban, amelyhez bizonyos rejtett természetes hajlam folytán vonzódtam.*”<sup>14</sup>

<sup>13</sup> R. Casimiri, „Il Vittoria: nuovi documenti per una biografia sincera di Tommaso Ludovici de Victoria”, *Note d'archivio*, XI, 2, 1934, 122., 130.

<sup>14</sup> „Ab eo tempore, quo ex Hispania in Italiam profectus Romam veni, *praeter caetera praeclara studia*, in quibus aliquandiu versatus sum, *multum operae cureq. in Musica arte consumpsi...* Cum igitur in eo studio, *ad quod ipsa me natura tacito quodam instinctu impulsuq. ducebat, maxime elaborassem...*” Idézi: *Thomae Ludovici Victoria Abulensis: Opera omnia ornata a Philippo Pedrell*. Tomus VIII. Documenta biographica et bibliographica.-Appendicis.-Cantiones Sacrae ex collectionibus non impressis et aliè.-Index. Lipsiae 1913, Typis et sumptibus Breitkopf et Härtel bibliopolarum, XXXIII.



1569 januárjától Victoriát „*cantor y sonador del órgano*”-ként alkalmazták Rómában a Santa Maria di Monserrato aragóniai templomban havi egy scudo fizetéssel. (Ez az 1495 körül épült nemzeti templom két spanyol pápa, III. Callixtus [1455-1458] és VI. Sándor [1492-1503] sírját őrzi.) Victoria kötelezettségei kétségkívül magukba foglalták a *maestro di cappella* és az „énekes és orgonista” feladatait is. Amint Rómában folytatódott az a spanyol szokás, hogy Palestrinát még 1575-ben is a Szent Péter templom *cantor*ának nevezték – habár már 1571. március 1-én követte Animucciát a *maestro di cappella* állásában –, úgy Victoria „*cantor y sonador del órgano*” beosztása valószínűleg nem annyira énekes, mint inkább „*director musices*” állást jelentett. Victoria orgonista megjelölése a Santa Maria di Monserratóban Casimirit Palestrina első hasonló kinevezésére emlékeztette. 1544. október 28-án Giovanni Pierluigit szülővárosa katedrálisában *organista* és *maestro di canto* megnevezéssel alkalmazták.

1569 januárjától 1574-ig Victoria tovább kapta havi egy scudo fizetését a Santa Maria di Monserrato templomban. 1573-ban, legalább alkalmanként, elkezdett énekelni egy másik spanyol templomban Rómában, a San Giacomo degli Spagnoliban (= Santiago plébánia). Ez a templom hat scudót fizetett neki 1573 áprilisában első kiadványának, az 1573-as *Motectának* nyomtatott szövegeiért, és pontosan nem megjelölt időpontokban énekesként végzett szolgálataiért. 1573-tól 1580-ig ugyanez a Szent Jakab nemzeti templom minden évben alkalmazta őt (1578 kivételével), hogy énekeljen az úrnapi szertartásokon. Victoria minden évben vitt magával más énekeseket is. 1573-1577 között a Santiago előjárói négy scudót fizettek neki, 1579-ben hat scudót és hatvan baiocchit, 1580-ban pedig kilenc scudót és hatvan baiocchit. Ezeket az összegeket nyilvánvalóan neki és a közreműködő énekeseknek szánták.<sup>15</sup> 1582. november 18-án a Santiago kincstára kilenc scudo tekintélyes összeget fizetett Victoriának és meghatározatlan számú énekesnek azon szolgálatokban nyújtott segítségért, amelyekkel megünnepelték a spanyol hajóhadnak a portugál trónkövetelőn, Antonión, Crato előjáróján aratott július 27-i győzelmét (Terceira-i csata az Azori-szigeteken). Rómában a két spanyol templomtól kapott összegeken kívül Victoriát olykor más templomok is alkalmazták. 1573. május 24-én például öt scudót fizettek neki a Szentháromság vasárnapi zenéért a SS Trinitá dei Pellegrini templomban.

A rendszeres mellékes kereset forrása 1571-ben megcsappant. Ez volt az az év, amelyben először alkalmazták oktatóként alma materében, a Collegium Germanicumban. A szállás és az étkezés biztosítása mellett tizenöt giuliot (másfél scudo) fizettek neki havonta a tanításért. Ebben az időben *P. Sebastiano Romei* volt a rektor. Hogy a társaság generálisának, *Francisco de Borjának* a jóváhagyására törekedtek Victoria kinevezésével kapcsolatban (és azt megkapták), az ismeretes egy 1571. október 24-én keltezett levélből. Ez év június 30-án Borja V. Pius pápa megbízásából

---

<sup>15</sup> lásd N. O'Regan, „Victoria, Soto and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome”, *Early Music* 1994. May, 279–295.

Madridba utazott. Spanyolországban meg kellett erősítenie Franciaország, Spanyolország és Portugália hármasszövetségét a törökök ellen. Ugyanakkor el kellett simítania a nehézségeket a pápaság és a spanyol udvar között. Távolléte idején Rómában *P. Jerónimo Nadalt* nevezték ki, hogy generálisként tevékenykedjen helyette. Borja 1571. szeptember 30-án érkezett Madridba. Nadal Borjának október 24-én kelt levelében a következőket írja: „*A német szeminárium nagyon nyugodt. Sok a tanuló és minden nap újak érkeznek... Anélkül, hogy tudtam volna róla, a jó Sebastian [Romei, a rektor] alkalmazta a muzsikus Victoriát, aki korábban a szemináriumban volt. Havi tizenöt giuliiért tanítja a fiúkat [szeminaristák], etc. Méltóságod eldönti majd, hogy ez az alkalmazás folytatható-e. Minden másban is nagyon áldozatosan dolgozik Sebastian atya...*”<sup>16</sup>

A kutatók a következő évet tartották a legjelentősebbnek Victoria életében: 1572-ben adta ki első motettás könyvét Truchsess bíborosnak szóló ajánlással. Ez a gyűjtemény legkitűnőbb motettáinak majd mindegyikét tartalmazza, amit életében megjelentetett. Bár nem kell túlságosan komolyan venni a dedikációban azt a kijelentését, hogy mindent, amit a zenében tud, azóta tanulta, amióta Truchsess bíboros támogatását elnyerte, mégis úgy látszik, azt kívánta elhíttetni, hogy a zenei technikák legnagyobb részét Rómába érkezése után sajátította el. Truchsess-szel való kapcsolatának sajátos jellege miatt mind Pedrell, mind Casimiri egyetértenek abban, hogy lehetséges, hogy Victoria mint a kardinális magánképzőintézetének vezetője *Jacobus de Kerle* (1531-1591) utóda volt. Kerle 1562-ben lépett Truchsess szolgálatába és 1564 elején elkísérte őt Spanyolországba, majd ugyanezen év májusában Dillingenbe. 1568. augusztus 18-án Kerle az augsburgi székesegyház orgonistája lett. Truchsess röviddel 1568. július 24. előtt érkezett Rómába. Victoria valószínűleg 1568 vége felé lett *maestro di cappella* a bíborosnál és 1572-ig maradt nála. Truchsess bíboros 1573. április 2-án meghalt.

1573-ban Victoriát alkalmazták mind a Német Kollégiumban, mind a Római Szemináriumban: az elsőben mint a gregorián ének tanítóját, a másodikban mint *maestro di cappellát*. (1571 őszén a Collegium Germanicumban csak tanárként, nem pedig *maestro di cappellaként* foglalkoztatták, hiszen a kollégiumból hiányzott egy szabályosan felállított kórus. Loyolai Szent Ignác 1552-es eredeti rendelkezései csak a misehallgatás és a zsoltásmegmondásának kötelezettségét írták elő a tanulóknak. De 1573-ban új rendelkezéseket hoztak.)

1573-1587 között *Michele Lauretano* volt az intézet rektora, és a Palazzo della Valle a kollégium székhelye. 1574. január 9-én XIII. Gergely pápa (1572-1585) átadta a kollégiumnak a Palazzo di San Apollinarét állandó székhelyül, majd az 1575. április 15-én kelt „*Pio tenemur desiderio*”-bullával a San Apollinare templomot, és meghatározta, hogy mely ünnepeket milyen

---

<sup>16</sup> „El Colegio Germanico está muy quieto: ay mucha gente y uienen de cada dia... Tambien ha recibido (el buen Sebastian) sin yo saberlo, al musico Victoria, que de antes estaua en el collegio, y le dan quinze julios al mes; enseña a los muchachos etc. Veá V. P. si esto se ha da conseruar. En todo lo demás el P. Sebastian es muy aplicado a la obra...” Idézi: R. Stevenson, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Alianza Editorial, S. A.,

ünnepélyességgel kell a tanulóknak celebrálniuk. Eszerint minden tanulónak, akár felszentelt, akár nem, részt kell vennie a felsorolt ünnepeken, de nem nézőként, hanem oly módon, hogy a gyakorlatból megtanulhassák mindazt, amire szükségük lesz a szertartások tényleges bemutatásánál. A pápa még hozzáfűzte, hogy énekelni kell az epistolákat és a rezponzóriumokat. Az 1580. április 13-án kelt „*Ita sunt humana*”-bullával XIII. Gergely pápa egyesítette a Collegium Germanicumot a Collegium Hungaricummal, amit 1578-ban alapítottak Rómában. Az 1584. április 1-i „*Ex Collegio Germanico*”-bulla harminckét fejezetéből kilenc vonatkozik a Collegium Germanico-Hungaricum liturgiájára. Eszerint a tanulóknak minden ünnepnapon részt kell venni a liturgikus szertartásokon és gyakorolni azokat. Ha az előljáró úgy találja, hogy nem lehet énekelni a teljes zsolozsmát minden ünnepen, részben énekelni, részben mondani kell a nagyobb ünnepélyességű napokon, advent és nagybőjt vasárnapjain, a Szent Szűz, az apostolok és az angyalok ünnepein. Ennek megfelelően a napokat a következő csoportokra osztották:

*I. Azon ünnepek, amelyeken a teljes zsolozsmát recitálni vagy énekelni kellett:*

Advent és nagybőjt vasárnapjai; feketevasárnap utáni csütörtök és péntek; nagyszerda, -csütörtök, -péntek, -szombat; húsvétvasárnap, -hétfő, -kedd; Mennybemenetel; pünkösdvásárnap, -hétfő, -kedd; Szentháromság; úrnapja; január 1.; vízkereszt; Gyertyaszentelő Boldogasszony; Mátyás apostol; Gyümölcsoltó Boldogasszony; Márk; Fülöp és Jakab apostolok; Keresztelő Szent János; Péter és Pál; Apollinaris; Jakab apostol; Szent István megtalálása; Nagyboldogasszony; Bertalan apostol; Fájdalmas Szűzanya; Máté apostol; Mihály arkangyal; Simon és Júdás apostolok; Mindenszentek; Halottak napja; András apostol; Saba; Eustachius és társai; Tamás apostol; karácsony; Szent István vértanú; János apostol. (52 ünnepnap) Ezek az ünnepeken a teljes zsolozsmát vagy annak nagyobb részét énekelték, kivéve a primát, amit mindig olvastak. Minden fenti ünnepen volt egy énekelt mise.

*II. A második csoportban a zsolozsmának csak egy részét énekelték:*

Az első csoportban nem szereplő vasárnapok; a Szent Kereszt megtalálása; Szent István király; Márton; Szepőlóten Fogantatás; Aprószentek; Szilveszter. Ezek az ünnepeken a tertiát, a misét és a vesperást énekelték.

*III. A harmadik csoport olyan különböző alkalmakból állt, amikor zenét igényeltek:*

Minden szombaton énekelték a Szent Szűz megfelelő antifonáját; advent és nagybőjt minden szombatján, március 25., augusztus 15., szeptember 8., december 8. és február 2. vigiliáján és magukon az ünnepeken a Szent Szűz litániáját; a Szent Szűz többi ünnepén egy motetta hangzott el; a Jézus Neve-litániát nagybőjt péntekjein énekelték; minden apostol vigiliáján egy motettát énekelték.

A kollégiumi zenei élet legélesebb kritikusa Paul Hoffaeus volt, aki 1552-ben, a kollégium megnyitásakor a tanulók között volt, majd belépett a rendbe és fontos előljáró lett Németországban, és a német ügyek kezelője a római generálison. Az ő véleményét idézzük: *„Mindenképpen helyes lenne visszaszorítani a túlzott éneklést, amelyre a németeket nemhogy kényszeríteni nem kell, de inkább akadályozni kellene ebben őket, akiknek természete amúgy is túlon túl hajlamos rá. Attól kell ugyanis tartani, hogy Németországban ez a muzsika inkább lesz hasznukra poharazgatáskor, mintsem a szertartások végzésénél. Itthon az énekelgetésnek ez az örökös szokása könnyelművé teszi őket, jellemüket a kiabálás ostobává formálja, és bizony tanulmányaik is jelentékeny kárt szenvednek az éneklés oktalán és folytonos szokása miatt.”*<sup>17</sup>

A kollégiumban nem csak a liturgikus zene előadását, de az arra való felkészülés irányítását is a *maestro di cappellára* bízták. Hivatalának szabályzata kötelességeinek megjelölésével a következő volt:<sup>18</sup>

<sup>17</sup> „Omnino minuendus videtur nimius ille cantus, ad quem Germani adeo cogendi non sunt, ut magis expediat ab illo impedire utque sua natura nimium solent esse cantui dediti. Verendum est ne in Germania illis ista musica potius ad pocula quam ad officia divina servitura sit. Domi canta[ndi] ista perpetua occupatio leves efficit, et stupida ingenia clamores isti reddunt et sane studia multum impediuntur ista insahabili et perpetua cantandi consuetudine.” T. D. Culley SJ, *Jesuits and music: I. A study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17<sup>th</sup> Century and of their Activities in Northern Europe*, St. Louis University Mo. 1970, 25–34.

<sup>18</sup> „Regole per il Maestro di Cappella:

1. Essendo il Collegio Germanico luogo, dove li Scolari devono imparare virtù, lettere e canto Ecclesiastico, il Maestro di Cappella deve essere persona matura, di buona fama di costumi Christiani, et esemplari, e che s'accomodi al vivere, et ordini del Collegio e si confessi, e si communici almeno una volta il mese nell'istesso Collegio se però non fosse Sacerdote, che doverá celebrare piú spesso.
2. L'obbligo suo sará sodisfare á tutti li bisogni delle Chiese del Collegio e di casa, cioé alle Messe, vesperi, compiete, matutini, e cose simili, dove fosse bisogno di sonare, ó cantare di Musica, ó canto fermo, e medesimamente alle processioni, dispute, congregazioni, e simili occorrenze a giuditio, e con l'ordine del Padre Rettore.
3. Si troverá al canto secondo, qual si fará ogni giorno eccetto le feste, e giorni di recreatione o quando si fosse cantare in qualche luogo fuori del Collegio, esercitando quelli, che ordinariamente vi verranno, massime quelli, che haveranno piú attitudine, e miglior voce per potere poi á suoi tempi introdurli nella Cappella con licenza del Padre Rettore, insegnandoli á soavemente intonare i salmi, pigliare il tuono dell'organo, il contrapunto, e compositione, quelli, che saranno di ciò piú capaci, i particolarmente i putti, alli quali doverá dare lettioni alli tempi, che li saranno determinati, e fuori di essi non li occuperá, accio possino attendere anco alle lettere.
4. Visiterá á vicenda le camere al tempo che li scolari cantano il canto Gregoriano, esseminandoli [sic] tal volta sopra li tuoni, et altre cose necessarie. Per il che potrà alle volte andare alla prima tavola, ó anche mangiar inanzi, per potere piú facilmente impiegare i tempo della recreatione nell'insegnare alli Scolari.
5. Non canterà niente di Musica in Coro senza ordine e saputa del Padre Rettore [massime dopo La Bolla di Alessandro VII la quale deve giurare sopra li motetti da approvarsi dalla S. Congregazione di riti] e le cose, che si doveranno cantare in Coro, o pubblicamente come li responsorij del Matutino, L'hinni, le processioni, il giorno della purificatione dell'oliva, corpus Domini, li Pasij, et officij della Settimana Santa et altre cose necessarie le deve far provare á buon hora, et in esse far esercitare li Scolari secondo il bisogno; má quando haverá bisogno di far provare qualche cosa in particolare non chiamerá li scolari á suo beneplacito, má domanderá al Padre Rettore dove potrà cantare, e chi potrà chiamare.
6. Se per qualche accidente non potesse insegnar qualche lettione ó intervenire [sic] in Choro, ó in altro bisogno, non sostituirá nessuno in luogo suo, ne chiamerá Cantori forastieri senza licenza del Padre Rettore et nelle dispute, che si fanno, ne menerá forastieri, ó altri di casa in camera sua senza licenza del Padre Rettore.
7. Non faccia cantare, ne tenga in casa canti amorosi, lascivi, e nel Choro tanto il canto, quanto il suono procuri, che non habbia del leggiere, ó vano, ma piú tosto del grave, ecclesiastico, e devoto, ne pigli carico alcuno di fare concerti in tempi, che possino impedire le attioni e del Collegio, e delle Chiese nostre.
8. Dovendo mettere in stampa cosa alcuna del suo col nome di Maestro di Cappella dell'Apollinare procuri farlo sapere al Padre Rettore, e che siano cose, che non disconvenghino al decoro, e riputatione del Collegio Germanico.
9. Intenda ultimamente, che come egli é libero á pigliare migliore conditione, avvisando due mesi avanti, cosí il Collegio é libero di fare mutatione, quando li tornasse commodo avvisandolo due mesi prima parimente, e tra questo

1. *Minthogy a Collegium Germanicum olyan hely, ahol a tanulóknak erényt, bölcsességet és egyházi éneket kell tanulniuk, a maestro di cappellának érett, jó hírnevű személynek és a keresztény magatartás példaképének kell lennie, és alkalmazkodnia kell a kollégium életéhez és szabályaihoz, gyónnia és áldoznia ugyanebben a kollégiumban legalább egyszer egy hónapban ha nem pap, akinek gyakrabban kell [misét] celebrálnia.*
2. *Kötelessége ellátni a kollégium és a ház templomainak minden szükségletét, azaz a miséket, vesperásokat, kompletóriumokat, matutinumokat és hasonló dolgokat, ahol szükséges zenét vagy cantus firmust játszani vagy énekelni és hasonlóképpen a körmeneteket, disputákat és hasonló alkalmakat a döntésnek és a rektor atya utasításának megfelelően.*
3. *Részt vesz a canto secondóban minden nap, kivéve az ünnepeket és a pihenőnapokat vagy amikor a kollégiumon kívüli helyen kell énekelni, gyakorolva azokkal, akik tehetségesebbek és jobb hangúak, hogy a megfelelő időben be lehessen őket vezetni a kórusba a rektor atya engedélyével, tanítva őket gyönyörűen intonálni a zsoltárokat, átvenni a hangot az orgonáról, ellenpontot és zeneszerzést azoknak, akik erre alkalmasabbak és különösképpen a „putti”-kat, akiknek kötelező órákat adnia a számukra meghatározott időben és azon kívül nem feltartani őket, így figyelmet szentelhetnek a bölcséletnek is.*
4. *Amikor a tanulók gregoriánt énekelnek, meglátogatja a szobákat néha levizsgáztatva őket a tónusokból [azaz a zsoltárok énekléséből] és más szükséges dolgokból. Ezért néha elmehet az első asztalhoz vagy idő előtt is étkezhet, hogy könnyebben felhasználhassa a pihenőidőt a tanulók tanítására.*
5. *Semmilyen zenét nem énekel a kórusban a rektor atya engedélye és tudomása nélkül [lapszéli jegyzet: különösképpen VII. Sándor pápa (1655-1667) bullája után, amely szerint meg kell esküdni, hogy a Rítusok Szent Kongregációja jóváhagyta a motettát] és azokat, amelyeket kórusban vagy nyilvánosan kell énekelni, mint a matutinum responzóriumait, a himnuszokat, a körmeneteket, virágvasárnapot, úrnapiját, a nagyhét passióit és officiumait és más szükséges dolgokat alaposan kell gyakorolnia és a tanulókat megtanítani ezekben, amennyire szükséges; de amikor bizonyos dolgokat különösképpen szükséges betanítani, ne hívja a tanulókat tetszése szerint, hanem kérdezze meg a rektor atyát, hol énekelhetnek és kit lehet hívni.*
6. *Ha bizonyos dolgok miatt nem tud megtartani néhány órát vagy részt venni a kórusban vagy más kötelességben, ne helyettesítse senki a posztján, ne hívjon külső énekeseket a rektor atya engedélye nélkül és a disputákhoz, amiket tartanak, ne vigyen a szobájába idegeneket vagy másokat a házból a rektor atya engedélye nélkül.*

---

mezzo serva il Collegio come prima.” Idézi: T. D. Culley SJ, *Jesuits and music: I. A study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17<sup>th</sup> Century and of their Activities in Northern Europe*, St. Louis University Mo. 1970.

7. *Ne énekeljen, és ne tartson a házban szerelmes és szemérmetlen dalokat és a kórusban is ügyeljen rá, hogy sem az ének, sem a hangszerjáték ne legyen könnyed vagy haszontalan, hanem inkább komoly, egyházi és áhítatos, és ne vállaljon el olyan terhet, hogy hangversenyeket ad templomokban, ami megakadályozhatja a kollégium és templomaink tevékenységeit.*
8. *Ha nyomtatásban meg kell jelentetnie valamit az Apollinare maestro di cappellája névvel, gondoskodjon arról, hogy tudassa azt a rektor atyával, és hogy olyan dolgok legyenek, amelyek nincsenek ellentétben a Collegium Germanicum fényével és hírnevével.*
9. *Végül tudassák vele, hogy amint neki szabad jobb beosztást vállalnia a kollégiumot két hónappal előre értesítve erről, úgy a kollégium, amikor megfelelőnek tartja, változtathat, először őt értesítve hasonlóképpen két hónappal korábban és ez alatt az időtartam alatt ugyanúgy szolgálja a kollégiumot, mint azelőtt.*



A San Apollinare templom és a Collegium Germanicum

A Collegium Germanicum első *maestro di cappellája* Tomás Luis da Victoria volt. Ott tartózkodásáról lehetetlen a teljes beszámoló, mivel minden ezzel kapcsolatos szükséges dokumentum elveszett. Néhány tény azonban bizonyos.

Victoria először 1563-1565 körül lépett a Collegium Germanicumba, mint *convittore*. Az *Annali del Seminario Romano* másolatában, amit *Girolamo Nappi* – a 17. század első felében a római szemináriumban élő és dolgozó jezsuita – készített, és amit Rómában a Gergely Egyetem archívumaiban őriznek, Victoria neve feltűnik a római szeminárium *maestro di cappelláinak* egy listáján a következőképpen: „*Tomaso Ludovico di Vittoria a Német Kollégiumba jött, mint énekes 1563. június 25-én.*” Az *Annali* ugyanezen másolatában Nappi megadja a Német Kollégiumban a *convittorik* jegyzékét 1565-től 1571-ig, a neveket a belépés éve szerint csoportosítva és a legtöbb esetben megjelölve a személyek érkezésének, és távozásának pontos időpontját is. Itt Victoriát az

1565-ben érkezettek között sorolja fel. Az ő nevénél azonban nincs megadva az érkezés vagy a távozás pontos időpontja. Másrészt a Német Kollégium archívumaiban az *Annali* másolatában Victoria neve feltűnik azoknak a convittoriknak a jegyzékében, akik 1564-ben léptek be a kollégiumba, ismét a belépés vagy a távozás pontos időpontja nélkül. Bizonyos okokból a Német Kollégium archívumaiban tartott *Annali* másolatában az 1564 és 1565 alatt felsorolt neveket összekapcsolták, és a Gergely Egyetem archívumaiban talált kéziratban az 1565-ös év alatt sorolták fel. Így egy szerző három különböző időpontot ad meg Victoria belépéseként a kollégiumba, mint convittore. Mivel a convittorék listáinak összeállításához Nappi által használt források már nem léteznek (vagy jelenleg nem fellelhetők), lehetetlen tisztázni azokat a különbségeket, amiket az *Annali* két másolatában találunk.

Lehetséges, hogy Victoria megérkezésének az időpontja 1563 volt, mert mint Nappi korábban idézett megjegyzéséből láttuk, Victoria 1563. június 25-én jött a Német Kollégiumba, mint énekes. Hogy Victoria mennyi ideig tartózkodott a kollégiumban, mint convittore, nem ismert. Világos, hogy miután korábban elhagyta a kollégiumot, 1571-ben mint alkalmazott visszatért oda, valamikor október 24. előtt. Hasonlóan világosnak látszik az ok is: azért alkalmazták őt, hogy zenét tanítson a convittorék közül azoknak, akik tanulni akarnak. Már láttuk, hogy nem adtak zenei oktatást a seminaristáknak Lauretanónak mint rektornak 1573-ban történő kinevezéséig, míg a convittorék között nagyon határozottan támogatták a zenét korábban is olyannyira, hogy egy zenészt tartottak a kollégiumban, hogy tanítsa őket énekelni. A seminaristák azon túl aligha voltak abban a helyzetben, hogy fizessenek a zenei órákért. Emlékeznünk kell arra, hogy azokat a convittorékat, akik díjat fizettek, elsősorban azért tartották a kollégiumban, hogy elegendő pénzt biztosítsanak azon seminaristák támogatására, akik képtelenek voltak fizetni.

1573. augusztus 16-án XIII. Gergely pápa megalapította az új kollégiumot és legalább ez év október 17-re Victoria zenei igazgató volt itt. Hogy az volt, világos a jezsuita Wilhelm Fusban egy megjegyzéséből, aki 1655 és 1662 között a kollégiumban élt és megírta annak történetét 1552-től 1581-ig. Az olasz convittoréknak a német seminaristáktól való 1573. október 17-én bekövetkezett elkülönítésének leírásában Fusban a következőket írta: „*Megünnepelve a legkeserűbb elválást siralommal, Thomas Ludovicus Victoria, aki abban az időben zenei igazgató volt a Német Kollégiumban, megzenésítette a 136. zsoltárt, a Super flumina Babylonist a bánatos lamentáció dallamain, amit – kedvezve a szomorúságnak – jó volt gyakrabban meghallgatni.*”

Ugyanerről az ünnepélyes alkalomról Girolamo Nappi nagy terjedelemben számol be:

„*A küszöbönálló szétválás miatt a tanulók olyan lehangoltak voltak egész évben, hogy elhatározták: olyan simán viszik véghez, amennyire csak lehetséges és hogy a legkevésbé mutassák a bánatot, egy zenés alkalmat rendeznek. Tomás Luis da Victoriát, a felülmúlhatatlan zeneszerzőt bízták meg azzal, hogy megfelelő zenét írjon, amely biztosítja, hogy a költözés ünnepélyes és vidám*

esemény legyen. Azon kívül az egész pápai énekkart meghívták a reggeli misére és az ebédre. Ebéd után a pápai énekesek sok tréfával és nevetéssel derűssé tették a délutánt. Alkonyatkor, amikor az indulás órája közel volt, a vendégek is egyre barátságosabbak lettek. Az olasz növendékektől való elválás este hét órakor történt számos fáklya fényénél. Az Ave Maria éneklése alatt a németek és az olaszok fájdalmas búcsút vettek egymástól ugyanabban a nagy teremben, ahol az elválás órájáig énekeltek (gyakran sírással keverve az énekeket). Azután mindenki lement a kapuhoz. A távozó németek kettésével mentek. Több mint százan hosszú menetet alkottak. P. Michele Lauretano rektor és más atyák a Collegium Germanicumból elkísérték őket. Ez idő alatt zene hallatszott a Palazzo della Valléig egész úton. Ennek a palotának a nagytermében elkészítettek egy oltárt. Itt a 136. zsoltárt, a *Super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus* énekeltek. Vacsora után egy nagyon élénk zenés összejövetelt rendeztek, hogy elvonják a tanulók figyelmét eltávozott iskolatársaikról. De így is, a német növendékek emlékeztek az olaszok megnyilvánuló érzéseire, és sokáig megőrizték emlékezetükben azt a szeretetet, amit az olaszok nemzetük irányába mutattak.”<sup>19</sup>

Mint Victoria korábbi életrajzírói kimutatták, ez a nyolcszólamú zsoltár a *Liber Primus. Qui Missas, Psalmos, Magnificat... Aliaque Complectitur*ban jelent meg (Velece, Antonio Gardano, 1576).

Az 1575-ös jubileumi évben XIII. Gergely pápa (akinek engedékenysége a Jézus Társaság iránt minden korábbi pápáét felülmúlta) a Collegium Germanicum új szálláshelyéhez közel fekvő San Apollinare templomot átadta azzal a feltétellel, hogy ez lesz a kollégium temploma. Így mint a Német Kollégium *moderator musicae*-ja 1575-ben Victoria egyidejűleg a San Apollinare *maestro di cappella*-ja is lett. A szertartások megtartásának kötelezettsége ebben a templomban szükségessé tette egy valódi *cappella musicale* vezetését többszólamúság és gregorián ének előadására. Victoria számára lehetetlenné vált, hogy tovább folytassa a tanítást a kollégiumban egyidejűleg a vásár- és ünnepnapok szolgálatával a Santa Maria di Monserrato templomban, ahol ezen felül *maestro di cappella* fizetésének is vége szakadt. Szerencsére San Apollinare-beli sikere miatt a Német Kollégium rektora, P. Michele Lauretano lelkesen támogatta a szent zene oktatását. Ő maga, aki korábban énekes fiú volt Loretóban, utasította a kollégium tanulóit, hogy ne viseljék addig a növendékek talárját, amíg annyira nem haladnak a zenében, hogy megfelelően el tudják énekelni a zsoltártónusokat emlékezetből. Rendszeres időközönként összehívta a teljes tanuló testületet és végigülte, amíg Victoria egyenként levizsgáztatta a növendékeket. Mivel ő maga megdorgálta a lustákat és megdicsérte a szorgalmasakat, Victoriának sikerült kimagasló kórust létrehoznia.

Nem csak 1576-ban folytatta Victoria a „*Collegii Germanici in Vrbe Roma Musicae Moderator*” tevékenységét (mely évben második gyűjteményét kiadta), hanem 1577-ben is. 1578.

---

<sup>19</sup> R. Casimiri, „Il Vittoria: nuovi documenti per una biografia sincera di Tommaso Ludovici de Victoria” Note d’archivio, XI, 2, 1934, 139–140.



február 2-án azután egy új *maestro* tűnik fel a kollégium alkalmazottainak névsorában: Francesco [Soriano?]. 1579 júliusától 1590 februárjáig a nápolyi zeneszerző, Annibale Stabile (c.1535-1595) szolgál *maestro di cappella*ként a kollégiumban és a templomban. Victoria azonban különleges alkalmakkor meglátogatta alma materét. Így például 1585 vízkeresztjén. Egy kollégista kéziratos naplója szerint „*egy Benedictus [a laudesben] orgonakísérettel különleges hatást ért el, mert maestro Victoria, a Benedictus szerzője jelen volt.*”<sup>20</sup>

1575. március 6-án és 13-án Victoria felvette a kisebb egyházi rendeket (*lector, exorcista*). 1575. augusztus 14-én, miután a római püspöki előjáróság megvizsgálta alkalmasságát és ellátta egyházi javadalommal a leóni egyházmegyében, szubdiakónussá, augusztus 25-én csütörtökön diakónussá, augusztus 28-án vasárnap pedig pappá szentelték. A szentelő püspök mindhárom alkalommal St. Asaph száműzött püspöke, Thomas Goldwell (c.1510-1585) volt. Minden szertartás a Canterbury-i Szent Tamás templomban zajlott le. Ez a templom még áll a Via di Monserratón, csak egy utcányira a Santa Maria di Monserratótól, attól a templomtól, amelyben Victoria mint *maestro di cappella* elkezdte a pályáját. Victoria hozzávetőlegesen huszonhét éves volt, amikor felszentelték. Diakónussá szentelése után hamarabb lépett a papi rendbe, mint általában megengedett volt.

Victoria, miután elhagyta a Collegium Germanicumot, csatlakozott a világi papok újonnan alapított közösségéhez, az oratoriánusok kongregációjához, amelyet Néri Szent Fülöp (1515-1595) vezetett. 1578. június 8. és 1585. május 7. között káplán volt a San Girolamo della Carità templomban, ahol Paolo Cornetta követte őt. Néri maga 1583-ig maradt a Szent Jeromos templomban. Victoria ettől kezdve fél évtizeden keresztül napi meghitt kapcsolatban állt ezzel a jelentős lelki vezetővel. Néri közösségét, melynek szabályait egy 1575. július 15-én keltezett pápai bulla erősítette meg, egyedülálló előírások szerint szervezték meg. Tagjaiknak nem engedték meg, hogy fogadalmakkal kössék meg magukat. A tagok nem költözhetek egyik házból a másikba. A közösség tagjainak nem kellett lemondaniuk személyes tulajdonukról, sőt elvárták, hogy megtartsák azokat.

Victoria jövedelme különböző spanyol egyházi javadalmakból származott, melyek mindegyikét valószínűleg XIII. Gergely pápa adományozta neki. 1579. május 1-én a naptár híres megreformálója kibocsátott egy megbízást, Victoriának adományozva egy évi 200 dukát értékű javadalmat a zamorai egyházmegyében (Villalbarba, San Miguel). Ugyanez a megbízás megemlíti négy más, már odaadományozott egyházi javadalmat: San Francisco, Béjar, plasenciai egyházmegye (35 dukát), San Salvador, Béjar (24 dukát), San Andrés, Valdescapa, leóni egyházmegye (24 dukát) és egy másik járadék az osmai egyházmegyében (24 dukát). Victoria teljes

---

<sup>20</sup> R. Casimiri, „Il Vittoria: nuovi documenti per una biografia sincera di Tommaso Ludovici de Victoria”, Note d'archivio, XI, 2, 1934, 153.

jövedelme ebből a számos egyházi javadalomból 1579 után évi 307 dukát lehetett. Szerencsére a következő két évtized folyamán nagyobb hasznot hozó egyházi javadalmakat ítéltek oda neki. Sőt, egyetlen 16. századi spanyol zeneszerző sem volt ilyen sikeres a hasznot hozó egyházi javadalmak megszerzésében. Csak ezekből a javadalmakból származó jövedelme révén szentelhette magát a megszámlálhatatlan lelkipásztori feladatnak a San Girolamo della Caritában.

Míg a San Girolamóban tevékenykedett, Victoria négy gyűjteményt publikált: kettőt 1581-ben és másik kettőt 1583-ban. 1585-ben két újabb gyűjteményt adott ki. Mindezeket, kivéve az 1583-as *Motectát*, amely az 1572-es bővített kiadása volt, pazar kiadásban jelentette meg. Olyan szépek és fényűzőek voltak ezek a 23×16 hüvelyk nagyságú fóliók (91, 94, 148 és 100 lap), hogy úgy tűnik, felkeltették Palestrina irigységét. Az öt kötetet – 1. *Cantica B. Virginis*, 1581; 2. *Hymni totius anni*, 1581; 3. *Missarum Libri Duo*, 1583; 4. *Officium Hebdomadae Sanctae*, 1585; 5. *Motecta Festorum Totius anni*, 1585 – a következő személyeknek ajánlotta: 1. Michele Bonelli bíboros, V. Pius pápa unokaöccse, aki Victoria iskolatársa volt 1565 körül a Collegium Germanicumban; 2. XIII. Gergely pápa; 3. II. Fülöp spanyol király; 4. SS Trinitá; 5. a huszonhárom éves savoyai I. Károly Emmánuel, aki 1585. március 11-én Saragossában feleségül vette II. Fülöp és Ausztriai Anna leányát, Katalin hercegnőt.

A Bonelli bíborosnak és XIII. Gergely pápának szóló dedikációk az elnyert támogatások feletti hálát fejezik ki, míg a II. Fülöpnek és vejének, Károly Emmánuelnek szólók jövőbeni támogatásért folyamodnak. A II. Fülöphöz intézett ajánlásában Victoria kimerültnek nevezi magát a sokévi folyamatos zenei erőfeszítés miatt. Most megígéri, hogy hazatér, de reméli, hogy nem érkezik üres kézzel hosszú itáliai tartózkodása után. Ettől kezdve célja a papi kötelességek teljesítésében eltöltött csendes élet lesz. Reméli, hogy miséi nem bizonyulnak értéktelennek Fülöp kápolnája számára.<sup>21</sup> A Károly Emmánuelnek szóló dedikációjában azt írja, hogy Giovenale Ancina (1545-1604), egy oratoriánus társa, aki savoyai volt, sürgette őt, hogy küldje el motettáit Torinóba;

---

<sup>21</sup> „Et cum multa antea, quae alacriter excepta fuisse animaduerti, composuissem et excudenda curassem; volui vt defessus, commentandi finem iam facerem, et aliquando perfunctus laboribus honesto in otio conquiescerem, animumq. ad diuinam, ut sacerdotem decet, contemplationem traducerem, volui inquam, postremum hunc ingenii partum adjicere; quem non modo cum ederem, verum etiam cum animo et cogitatione conciperem, vt tue, potissimum Maiestati dicarem graues me causae permouerunt. Nam post diuturnam peregrinationem, natale solum reuisurus, et regiam officii gratia aditurus presentiam, vacuus venire non debui; sed aliquod munus, afferre, quod et professioni meae ordiniq. esset aptissimum, et tuae Maiestati gratissimum. Nullum vero argumentum ad concinendum modulandumq. Musico proponi maius aut grauius potest, quam sacrosanctum Missae mysterium, ac sacrificium. In hoc meos labores placuit terminare. Hoc opus ab homine Hispano elaboratum cui iustius, quam Hispaniarum Regi catholico pio Deoq. amabili, debebatur? Equidem tantum principem donis longe maioribus dignissimum esse intelligo ac profiteor: est tamen regalis clementiae in inferioribus et tenuioribus animum spectare, non donum. Neq. enim fieri potest, vt priuata liberalitas regiae respondeat dignitati. Profecto munus hoc meum regio Cantorum choro non indignum fore confido, tuo praesertim nomine ac patrocínio coonestatum. Reliquum est, vt tua Maiestas et illud ea, qua mortales omnes sibi deuincit, humanitate accipiat, et me suae ditionis hominem, suiq. augustissimi nominis obseruantissimum regio animo complectatur, cui ego dum viuam, pro eo ac debeo, et Republicae Christianae tempora postulant, omnia fausta et felicia ab omnipotente Domino et Rege regum precabor.” Idézi: *Thomae Ludovici Victoria Abulensis: Opera omnia ornata a Philippo Pedrell*. Tomus VIII. Documenta biographica et bibliographica.-Appendicis.-Cantiones Sacrae ex collectionibus non impressis et aliè.-Index. Lipsiae 1913, Typis et sumptibus Breitkopf et Härtel bibliopolarum, XXXIII.

nagyon könnyen rávette őt erre a herceg spanyol házhoz történő küszöbönálló csatlakozása miatt. Azt állítja, hogy korábban kiadott motettáit gondosabb nyomtatásban lehet megtalálni jelen kiadásban. Victoria, utalva saját nevére reméli, hogy ez a dedikált kötete a győzelem omenjét jelenti a hercegnek minden dologban, amibe belekezd.<sup>22</sup>

Ancina dedikációt követő latin epigrammájából néhány újabb életrajzi adatot lehet összegyűjteni.<sup>23</sup> Ancina kijelenti, hogy Victoria – akit most egész Itália ismer, és Róma különösen szeret – egyre ismertebb kezd lenni az Indiákon is. Ha a zeneszerző már most minden fiatalember csodálatának tárgya Rómában, mivé lesz akkor, amikor eléri az érettséget? – kérdezi Ancina retorikusan. (Victoria koraérett, amikor 1572-ben először publikálja motettáit Velencében és még fiatalembernek tekintik, amikor 1585-ben újra kiadja azokat.) [Ancina epigrammáját lásd a Függelékben.] Ancina huszontét disztichonja, mint ebben az időben a legtöbb nyomtatott könyv bevezető anyaga, az egekig magasztalja Victoriát. De eléggé szokatlanul, nem lépi át a lehetséges tények határait. Bár azt a megjegyzését, hogy Victoria hírneve eljutott az Indiáig, nem lehet 1585-ös keltezésű dokumentummal igazolni, bebizonyítható egy 1598. augusztus 21-én kelt írással. Ekkor Victoria meghatalmazott két sevillai követet, hogy gyűjtsön össze száz pesót (81,6 dukát) és hozza el Limából. Dr. [Alvaro Núñez de] Solís, aki ügyvéd volt a perui fővárosban, elküldte neki ezt az összeget. Mint *alcalde* a perui *Casa de la Monedá*ban (ebbe a hivatalba 1589. augusztus 21-én nevezték ki Solís-t) talán előmozdította a limai székesegyháznál Victoria részére a kifizetéseket az alkirályság fővárosának küldött zenei könyvekért, vagy Cuzcoból küldött neki összegeket.

Tekintve, hogy csak tíz év eltelte után, az ifjú oratoriánus közösséggel való kapcsolatának évenkénti megújításával vált egy jelölt Néri csoportjának teljes jogú tagjává, Victoria nem maradt ott elég sokáig ahhoz, hogy elérje a tíz évet és így teljes jogú oratoriánus legyen. Letöltött szolgálatának hétéves időszaka (1578. június 8.-1585. május 7.) elég alapot biztosított Paolo Aringhinek, az oratoriánus közösség első történetírójának ahhoz, hogy azt mondja, hogy Nérinek „szándékában állt felvenni egy másik zenészt és ünnepelt zeneszerzőt, egy Victoria nevűt.”<sup>24</sup> Aringhi

<sup>22</sup> „Quod equidem eo feci libentius, quo Iuvenalis Ancinae Fossanensis presbyteri haud sane vulgaris amicitiae vinculo iam pridem coniuncti frequentiore hortatu mihi persuasum est harmonicas meas qualescunque lucubrationes Celsitudini Tue, utpote Divinarum rerum cum primis studiosae atque amantissimae, ingratas minime aut iniucundas fore. Quocirca nihil cunctandum ratus, quae PHILIPPO Invictissimo Regi /cui natura subiectus sum/ ut par erat, inscripta, tum primum in lucem prodierant, ut isthuc ad te mitterem, facile sum adductus. Exinde vero studiosius ac paulo accuratius /ni fallor/ elaboratos complures Modulos cum una colligere coepissem, operae pretium me facturum existimavi, si eosdem iusto volumine comprehensos aenais typis quamprimum excudendos curarem, ut videlicet ipso prope tempore, quo C. T. ex Hispaniis reverteretur, eidem veluti tam longi itineris prosperiorem eventum Victoriae nomine gratulaturus liber obviam prodiret.” Idézi: *Thomae Ludovici Victoria Abulensis: Opera omnia ornata a Philippo Pedrell*. Tomus VIII. Documenta biographica et bibliographica.-Appendicis.-Cantiones Sacrae ex collectionibus non impressis et aliè.-Index. Lipsiae 1913, Typis et sumptibus Breitkopf et Härtel bibliopolarum, XXXIX.

<sup>23</sup> Idézi: *Thomae Ludovici Victoria Abulensis: Opera omnia ornata a Philippo Pedrell*. Tomus VIII. Documenta biographica et bibliographica.-Appendicis.-Cantiones Sacrae ex collectionibus non impressis et aliè.-Index. Lipsiae 1913, Typis et sumptibus Breitkopf et Härtel bibliopolarum, XL.

<sup>24</sup> R. Casimiri, „Il Vittoria: nuovi documenti per una biografia sincera di Tommaso Ludovici de Victoria”, Note d'archivio, XI, 2, 1934, 148.

a közösség történetéről szóló kéziratában („*Vitae, Sententiae, Gesta et Dicta Patrum Congr. is Oratorii de Urbe a S. Philippo Nerio fundatae hic a Paulo Aringhio Cong. eiusdem Presbit. diligenter collectae*”)<sup>25</sup> Victoriát csak futólag említi.<sup>26</sup> Fő értéke jelenleg Francisco Soto de Langa (1534-1619) életrajza, aki teljes jogú oratoriánus lett. Miután megemlíti Néri beteljesületlen szándékát, Aringhi továbbmegy, és azt mondja, hogy a szent bízott abban, hogy Victoria „*az oratórium napi gyakorlataira zenét fog komponálni*”. Victoria azonban „*visszatért szülőföldjére, hogy rendbe tegye dolgait és nem tért vissza [Rómába].*”

## Visszatelepülés Spanyolországba

Victoria spanyolországi visszatelepülésének feltételezett éve 1587. Ettől az évtől káplán volt az özvegy Mária császárnénál annak 1603-ban bekövetkezett haláláig, visszavonultságban élve a Sarutlan Klarisszák Királyi Kolostorában Madridban. Ez alatt a tizenhét év alatt a konventhez tartozó, papokból és fiúkból álló énekkar *maestrójaként* is szolgált. 1604-től 1611-ben bekövetkezett haláláig a kolostor orgonistája volt. Élete 1587-1611 közötti szakaszának megértéséhez szükséges környezetének bizonyos fokú megismerése.

Ezt a különleges kolostort, amelynek neve Victoria életében „*Monasterio de las Descalzas de Santa Clara de la Villa de Madrid*” volt, 1564-ben alapították. Első apátnője, *Sor Juana de la Cruz* a legmagasabb összeköttetésekkel rendelkezett. Testvére, Francisco Borja, Gandía hercege volt mielőtt a Jézus Társaság harmadik generálisa lett. A konvent fő támogatója 1573-ig Joanna (született 1535-ben), II. Fülöp spanyol király húga volt, aki Portugáliaiai János herceghez ment feleségül és annak halála (1557) után adott életet Sebestyénnek, az Avisi-ház utolsó sarjának. Szerencséje volt a kolostornak azért, mert ő rendkívül bőkezű adományozó és megszállott zeneszerető volt. „*Escritura fundacional*”-ja (1571) szerint a tulajdon kolostorukban lakó harminchárom szigorúan bezárt apácának egy a papok által fenntartott kápolnában kellett misét hallgatnia, akik – számos egyéb kötelezettségük mellett – a gregorián és a polifónia énekeseinek feladatát is teljesítették. Egy ráccsal mindig elválasztották őket az apácáktól. Harminc éven felülieknek, latinul tudóknak és feddhetetlen hírűeknek kellett lenniük. Nem lehetett semmilyen más hivataluk vagy elfoglaltságuk és éjszakára sohasem maradhattak a káplánok szálláshelyén kívül. Külön kellett étkezniük és mindegyiküknek saját szolgája volt. A *capellán mayor* két szolgálóval rendelkezett. Minden évben egy hónap szabadságot engedélyeztek nekik. Napi kötelezettségük két mise éneklését foglalta magába; egyik votív volt diakónussal és szubdiakónussal. A nagy ünnepek vesperásait és a karácsonyi matutinumot énekelniük kellett.

<sup>25</sup> Róma, Biblioteca Vallicelliana, O. 58.60.

<sup>26</sup> MS O 58.1.

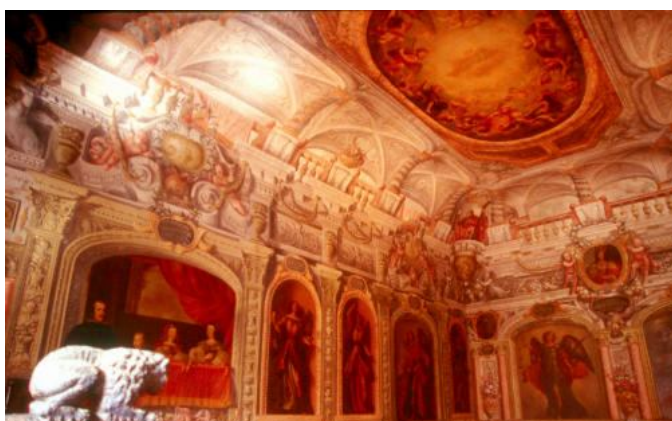
Húsvétkor, úrnapiján és annak oktávjában hangszereket alkalmaztak. II. Fülöp, mivel nem volt minden részletében megelégedve húga 1571-es *fundacional*jával, 1577-ben kiadott egy új *declaración*t, amit XIII. Gergely pápa 1578-ban hagyott jóvá. II. Fülöp a káplánok számát tizenkettőre növelte, „*hogy hárman énekelhessenek minden szólamban*” („*para que cada tres cantaran cada parte*”). A fizetésüket megduplázta: ezen túl 400 dukátot fizettek minden káplánnak és 800-at a *capellán mayornak*. Ettől kezdve polifóniát kellett énekelni minden nagy ünnepen. Több szólamban kellett énekelni a passiókat virágvasárnap és nagypénteken, és a *Tenebraet*. A titkosan megválasztott *maestro di cappellán*nak élete végéig viselnie kellett ezt a beosztást (37. cikkely). Feladatai közé tartozott négy fiatal tanítása napi egy órában. Hogy az énekes fiúkat tanítsa, évi 10.000 maravedís különleges juttatást kellett kapnia. Ezen kívül a konvent orgonistájának, aki nem szükségszerűen káplán, 40.000 maravedíst kellett fizetni.



Monasterio de las Descalzas Reales



Monasterio de las Descalzas Reales - lépcsőház



Monasterio de las descaldas Reales

Ezek a szabályok 1601-ig maradtak érvényben, amikor III. Fülöp új *regolamentója* felváltotta őket. Az új szabályok lecsökkentették a káplánok számát tizenkettőről kilencre, de két „*kitűnő hangú*” („con excelentes voces”) klerikust alkalmaztak a konventnél, akiknek elsődleges feladata az éneklés volt. „*Buenas voces para que puedan servir y sirvan los dias de música*” (jó hangúak, hogy szolgálhassanak és ellássák a zenés napokat) alapján választották ki őket. A zenés napok meghatározását, amelyen polifóniát kellett énekelni, a „*convento y abadesa*” (konvent- és apátnő) megítélésére bízták. A két új énekes klerikus mindegyike évi 200 dukátot kapott. Az új előírások megengedték újabb klerikusok alkalmazását az ünnepi szertartásokra, különösen nagyhétre. Az 1601-es *reglamento* a fiúénekesek számát is hatra növelte. Nekik gregoriánt, polifóniát és ellenpontot kellett tanulniuk a *maestro di cappella*-tól és naponta próbálniuk. Minden fiú fizetését 50 dukátban állapították meg. Végezetül az 1601-es szabályok biztosították egy *bajón* (fagottos) rendszeres alkalmazását, „*aki a nevezett kápolnában fog szolgálni előadva a mindennapi zenét és kísérve a kórust hangszerével*” („que trabajaría en la mencionada capilla cada día que hubiera música y acompañaría al coro con su instrumento”). Fizetése évi 40.000 maravedís volt. Kinevezése előtt a fagottost levizsgáztatta mind a kápolnavezető, mind az énekesek.

Az özvegy Mária császárné (1528-1603), akinek Victoria 1586-1603 között személyi káplánja volt, háromszoros megkülönböztetést élvezett, mivel egy császár (V. Károly) leánya, egy másik császár (II. Miksa) felesége és két császár (II. Rudolf és Mátyás) anyja volt. Miután úgy határozott, hogy férjének halála (1576. október 12.) után nem marad Prágában, hanem visszatér szülőföldjére, ő és tizenöt gyermeke közül a legjámborabb, Margit hercegnő 1581. augusztus 1-én elindult Prágából. Október 16.-november 8. között Genovában tartózkodtak és 1582. március 6-án érkeztek Madridba. Egy II. Fülöpnél tett rövid látogatás után, aki abban az időben Portugáliában volt, anya és leánya elfoglalták lakóhelyüket a *Descalzas Reales* konventben Madridban, amely otthonukul szolgált mindkettejük haláláig. 1584. március 25-én Margit letette az ünnepélyes fogadalmat.

Amikor Victoria harmincnyolc éves korában az ötvennyolc éves özvegy császárné személyi káplánja lett, Spanyolország elsőszámú kolostorának szomszédságában kapott szállást. 1587-ben hiába keresték meg olyan székesegyházak, mint a saragossai és a sevillai. Doctor Pascual de Mandura, Seo kanonokja Saragossában és az 1579-1601 közötti események történésze a Seóban – Saragossa két székesegyháza közül a régebbi – megemlíti azokat a hiábavaló erőfeszítéseket, amelyeket 1587-ben tettek, hogy Victoriát az aragón fővárosba csábítsák.<sup>27</sup> Doctor Pascual szerint a saragossai káptalan 1587. december 23-án összeült azzal a szándékkal, hogy megválasszák José Gay *maestro di cappella* utódát. *Melchor Robledo* (c.1510-1586) az előző tavasszal halt meg. Június 26-án találták meg utódát a valenciai születésű Gay személyében. Három hónapi szolgálat

---

<sup>27</sup> Libro de Memorias. Másolat: Madrid, Biblioteca Nacional, MS 14.047.

után azonban Gay meghalt. Hogy elkerüljék egy újabb hivatalos kiírás költségeit röviddel Gay megválasztása után, Seo kanonokjai a december 23-i káptalani ülésen egyezsége igyekeztek jutni egy „neves” személyiséget illetően. A szükséges híres személyt talán a káptalannak kellett megválasztania, egyszerűen korábbi tevékenységének alapján. Azonnal Victoria nevét említették. „De tudták, hogy őt nem lehet megnyerni, és hogy amikor az előjáró megkönyézte az előző választás idején [júniusban], azt írta, hogy meghívták Sevillába, hogy osztozkodjon Guerreróval, de nem akar elmenni, mert nem érdekli Andalusia és hozzászólt a kasztíliai szokásokhoz, és napjait Kasztíliában óhajtja bevégezni”.<sup>28</sup>

A következő előnyök mellett – 1. személyes szolgálat az áhítatos és nagy tiszteletnek örvendő özvegy császárné mellett; 2. fényűző és válogatott környezet a királyi konventben; 3. napi kapcsolat bátyjával, Dr. Agustín-nal (a császárné káplánja); 4. legalább alkalmankénti látogatás öccsénél, Juan Luisnál, aki 1591 előtt Madridban telepedett le; 5. élet az újonnan (1560) választott fővárosban – Victoria számos más előnyt is élvezett. Ezek között volt a nagyobb mozgásszabadság annál, mint amit akár Saragossában, akár Sevillában megengedtek volna neki. 1591. március 4-én például keresztapa volt a gyermek unokahúg, *Isabel de Victoria Figuerosa* keresztelési szertartásán a San Ginés plébániatemplomban. A következő évben (1592) viszont Rómába ment: november 13-án szignálja a *Missae quatuor, quinque, sex, et octo vocibus concinendae* ajánlását Mária császárné fiának, Albert bíborosnak (1559-1621), Toledo érsekének (1584) és 1599 után spanyol Németalföld kormányzójának. Azután a következő év, 1593 vége előtt szemmel láthatóan folytatta a *maestro di capilla de las Descalzas de Madrid* szabályos tevékenységeit. Ez év december 9-én a leóni székesegyház káptalani titkára írt neki levelet, kérve, hogy ajánljon jelölteket a *maestro di cappella* megüresedett helyére Leónban. A következő évben, 1593-ban, Raffaele Casimiri szerint, ismét Rómában találjuk.<sup>29</sup> 1593. július 7-én hírek érkeztek Rómába arról, hogy a törökök megsemmisítő vereséget szenvedtek Sisak falainál (Zagrab mellett). Tizenegy nappal később egy hálaadó istentiszteletet ajánlottak fel a San Apollinare templomban Germania Kongregációja négy kardinálisának (Allen, Borromeo, Paravicini, Piatti) a közreműködésével. A Casimiri által megnézett kézirat, a *Diario degli anni 1591-1593* 62-63. oldala szerint: „külső énekeseket hívtak a mise éneklésére és az nagyon gyönyörű volt, etc. Ebéd után, a vesperás bemutatása előtt egy ünnepi *Te Deumot* énekeltek. A vesperáson (miként a reggeli misén) egy új Victoria [vagy győzelmi?]

<sup>28</sup> „Sabían que no podían conseguirlo, y que cuando antes de la primera elección /en junio/ se le había escrito, contestó que había sido invitado a Sevilla para acompañar a Guerrero, pero que no quiso ir porque no le gustaba Andalusia y estaba acostumbrado a los usos de Castilla, y que deseaba terminar sus días en Castilla.” Idézi: R. Stevenson, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1993, 422.

<sup>29</sup> R. Casimiri, „Il Vittoria: nuovi documenti per una biografia sincera di Tommaso Ludovici de Victoria”, *Note d'archivio*, XI, 2, 1934, 157.



motettát énekeltek a Bírák könyvéből vett szövegre, *Surge Debora et locquere canticum* [Bírák 5,12], ami nagyon tetszett a jelenlevő bíborosoknak és mindenkinek, aki hallotta.”<sup>30</sup>

Casimiri azzal érvel, hogy Victoriának Rómában kellett lennie, mert a motetta „új” és „alkalmi” volt. A győzelmet, amit Debora éneke megénekelte, *Sisara* felett aratták (= Sisera, Bírák 4). A törökök felett aratott győzelem *Sisaknál* volt. Ha Victoria motettája speciálisan a győzelem megünneplésére készült, úgy legalább 1593. július 7-18. között Rómában kellett lennie. Minden valószínűség szerint még Rómában tartózkodott 1594. január 21-én. Azon a napon egy királyi végzést küldtek a spanyol követnek Rómába 150 dukát kifizetéséről Victoriának, mely összeg egy nem rezidenciális cordovai egyházi javadalom gyümölcse volt.

Senkinek sem lehetett olyan nagy mozgásszabadsága, akinek a jövedelme a *Descalzas Realesben* az eredeti alapításból származott, mint amekkorát a káplán Victoriának megengedtek. Úgy látszik, az 1577-1578-as alapításkor nem a tizenkét kinevezett káplán egyike volt, hanem ehelyett Mária császárné nevezte ki magánkáplánjának. Ezért jöhetett-mehetett saját kedve szerint többet, mint a konvent alapításában levő káplánok, akik megengedett évi szabadsága harminc nap volt. Hogy világossá tegyük személyes körülményeit 1587-től Mária császárné haláláig, az 1611. július 2-i királyi beadványban leírt emlékezéseiből idézünk. 1611-ben Victoria leírva körülményeit a *Descalzas Realesben* azt mondja, hogy „huszonnégy évet szolgált, mint a császárné káplánja”. Ez a huszonnégy év két időszakra oszlott: az egyik az első tizenhét év a császárné életében. A halála (1603. február 26.) utáni hét év alatt „a három [adományozott] káplánság egyikében szolgált, amit a császárné a nevezett konventre hagyott”. A császárné halála után lemondott a kápolnavezetésről „és a következő hét évben, mint a konvent orgonistája, megfelelően szolgált”.<sup>31</sup>

A *Descalzas Realesben* Victoria egyéb jövedelmei között volt az az 1587-1611 között rendszeresen folyósított nem rezidenciális egyházi javadalomból származó éves jövedelem, amely jelentősen nagyobb volt, mint az a teljes összeg, amelyet egy székesegyházi kápolnavezetéssel kereshetett volna bárhol Spanyolországban, beleértve még olyan dúsgazdag katedrálisokat is, mint a toledói vagy a sevillai. A sevillai székesegyházban megüresedett hely teljes értéke 1587-ben például csak évi 900 dukát volt. Ezt tanúsította Sebastián de Vivanco (c.1551-1622) az avilai székesegyház káptalanjához 1587. október 30-án írt megbízható tudósításában.<sup>32</sup> Az avilai *maestro di cappella* állás értéke még kevesebb volt: ezt Vivancótól tudjuk, aki azt mondta, hogy inkább választja Avilát

<sup>30</sup> „Se había invitado a cantores de fuera a cantar una misa y muy bellamente, etc. Después de la cena, antes de vísperas, se cantó un solemne Te Deum y en vísperas [como en la misa de la mañana] un nuevo motete de Victoria, con texto del libro de los Jueces [5,12] - Surge Debora et locquere canticum - que fue considerado muy apropiado por los cardenales presentes y por todo el resto.” Idézi: R. Stevenson, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1993, 423.

<sup>31</sup> R. Mitjana, *Estudios sobre algunos músicos españoles*, Madrid, 1918, 234–236.

<sup>32</sup> „Viernes 30 de octubre 1587. Que la iglesia de sevilla llamava ofre çienda media Raçion y doçientos ducados y cinquenta fanegas de trigo de salario cada año que todo llegaria a noveçientos ducados...” Avila, Actas Capitulares, 1587-1589, fol. 60.

kevesebb jövedelemmel, mint Seville-t többel, egyszerűen csak azért, mert Avila volt a szülővárosa. Victoria csakúgy, mint Saragossa és Sevilla esetében, semmi esetre sem gondolt Avilára, amikor ott 1587-ben elhatározták, hogy elbocsátják a beteg és rosszhírű Hernando de Yssasit (aki 1573-ban és 1577-ben ismét úgy jellemezte Victoria 1572-es motetta- és 1576-os misekötetét, hogy alkalmatlan az avilai székesegyházban való használatra). 1579-ben Victoria már évi 307 dukát egyházi javadalmat élvezett. Attól kezdve járadékainak sora egyenletesen nőtt. Emellett 1605 és 1606 folyamán évi 980 dukát jövedelemre tett szert a cordovai, segoviai, sigüenzai, toledói és zamorrai egyházmegyékből. Ezzel az évi 1.227 dukát jövedelemmel, amit ezekből a különböző egyházmegyékből „nyugdíj” gyanánt összegyűjtött, túlságosan gazdag volt ahhoz, hogy bármelyik vidéki kápolnavezetés ígérete elcsábítsa őt Madridból.

Egyházi javadalmai mind Spanyolországban voltak, és mindet spanyol püspökök adományozták neki. Valamennyi olyan volt, hogy nem kellett lelkigondozást végeznie és ott laknia. Don Francisco Reinoso (†1601) püspök, aki beajánlotta őt egy 150 dukátos egyházi javadalomba Cordovába, 1581-ben vagy 1582-ben Rómába látogatott. Ő volt az, aki még kanonokként tevékenykedve a palenciai katedrálisban (az *abad de Husillos* titulusával együtt) megbízta Francisco Soto de Langát (1534-1619) Juan Navarro (c.1530-1580) *Psalmi, Hymni ac Magnificat totius Anni* című kötetének a kiadásával. És ő volt az, akinek Soto a gyűjteményét ajánlotta, amikor az 1590-ben Rómában megjelent. Reinoso olyan lelkes zeneszerető volt, hogy amint Soto tanúsította, saját költségén (*auctoritate et sumptibus tuis*) megjelentette Navarro zenéjét a zeneszerző halála után egy évtizeddel. Reinoso nagy valószínűséggel már 1581-ben találkozhatott Victoriával Rómában. Avilai Nagy Szent Teréz Reinoso testvérének 1582. május 20-án írva megemlíti Reinoso látogatását Rómában, és hogy találkozott a Jézus Társaság új generálisával, Claudio Aquavivával (őt 1581-ben választották meg).<sup>33</sup> 1582-ben Victoria már nem volt *maestro di cappella* egyetlen jezsuita kollégiumban sem Rómában. De alighanem elküldték, hogy a San Giacomo degli Spagnoli nemzeti templomban – ahol még 1583-ban is szolgált – találkozzon egy olyan tekintélyes spanyol látogatóval, mint Reinoso, aki egyben a szent zene lelkes rajongója is volt.

Mária császárné 1603-ban bekövetkezett haláláig évi 120 dukátot fizettek Victoriának. A császárné halálakor három káplánságot adományozott a *Descalzas Reales* kolostornak. Victoria örökölte ezek egyikét. Az évi 120 dukátos fizetés folytatódott. 1605. január 1-én nagyobb összegű készpénzt igényelt – talán hogy kifizesse utolsó művének, a császárné emlékének szentelt *Officium Defunctorum*nak nyomtatási költségeit. Ezért még életében eladta érdekeltségét a császárnétól neki adományozott káplánságban egy bizonyos Doña Isabel Díaz y Poénak 720 dukátos összegért. Hogy biztosítsa őt a veszteség ellen, ha a hatodik év letelte előtt meghalna, elzálogosított őt egyházi

---

<sup>33</sup> *Santa Teresa de Jesús: Obras*, ed. Padre Silverio de Santa Teresa, Burgos, 1915-1924, IX, 185, n. 2.

javadalmat és a kolostori fizetését. Az 1605. január 1-én Doña Isabelnek felajánlott öt egyházi javadalomba nem tartozott bele egy 150 dukátos javadalom a toledói egyházmegyében.

A császárné életében, Victoria szavai szerint, nem kapott külön fizetést a kolostor kápolnavezetéséért. A császárné halála után visszavonult a konvent orgonistájának kevésbé kimerítő feladatához. Az orgonajátékáért azonban kikötött egy külön fizetést a kápláni fizetésén túl: 1604-1605 folyamán minden évben 40.000 maravedíst kapott ezért. 1606-ban III. Fülöp „*mint a nevezett kolostor pártfogója*” („*como patrocinador del citado convento*”) rendeletében felemelte fizetését 75.000 maravedísre. Ugyanebben az évben Alonso del Cerre, a kolostor bajonistája fizetését is felemelte ugyanerre az összegre. Nem kételkedhetünk abban, hogy Victoriával jól bántak a kolostorban, és hogy saját szabad akaratából vonult vissza az orgonakarzatra. 1604. augusztus 19-én tanúskodott a Hans Brevos, királyi alkalmazásban álló flamand orgonaépítő által építendő új kolostori orgona szerződésének aláírásánál. Amellett az előny mellett, hogy megfelelő új hangszere volt utolsó éve alatt, hozzáértő és lelkes helyetteset talált Bernardo Pérez de Medrano személyében. „*A nagy gondosság és pontosság miatt*” („*gran puntualidad y cuidado*”), amellyel Pérez de Medrano mint helyettes tevékenykedett valahányszor megbízta, és mert „*nagyon hozzáértő és eredményes*” („*muy competente y eficiente*”) volt, Victoria 1611-ben felhasználta befolyását a királynál, hogy őt nevezze ki a helyére utódjának, amikor meghal.<sup>34</sup> 1611. július 2-án III. Fülöp hivatalosan megerősítette Pérez de Medrano utódi jogát. Alig nyolc héttel később, augusztus 27-én, szombaton Victoria elhunyt. A *Descalzas Reales*ben temették el.

Victoria jövedelmének legjelentősebb forrásai utolsó éve alatt Spanyolországban az egyházi javadalmakból származtak – évi mintegy 1.200 dukát – bár más jövedelemforrásokkal is rendelkezett. Az összeget valamivel nehezebb pontosan felmérni, mivel publikációinak „eladásából” származott, különböző fejedelmek és székesegyházi alapítványok részéről. Ezek: 1602. január 26-án 50 dukát a málagai székesegyházból; 1604. november 23-án 100 dukát, „*amit a legnemesebb Flandriai Albert főherceg [1592-es miséinek címzettje a dedikációban] adott nekem néhány kottás könyvemért*” („*otorgados por el Serenísimo Archiduque Alberto de Flandes para algunos libros de música*”); 1606. december 19-én 150 reales (körülbelül 14 dukát) az albarracíni székesegyházból. 1598-ban megrendelte nyomtatott szólamkönyveinek 200 példányát, majd amikor 1600-ban elkészültek, szétosztotta őket. Egy 1603 júniusában keltezett levél tudósít erről. Victoria Madridból írva megkérdezi Urbino hercegét (Francesco Maria II della Rovere), hogy az 1600-ban nyomtatott könyvek egy példányát megkapta-e Urbinóban? A levél mutatja, hogy Victoria nem csak hogy széltében-hosszában szétosztotta 1600-as publikációinak példányait, de kimutatást vezetett arról, hogy kinek volt átvételi elismervénye készpénzfizetési ellenszolgáltatással. Urbino hercege nem küldte el az ellenszolgáltatást. Ezért Victoria a következőket írta:

---

<sup>34</sup> R. Mitjana, *Estudios sobre algunos músicos españoles*, Madrid, 1918, 232–233.

„Legkegyelmesebb Uram: Tavaly [1602] elküldtem Méltóságodnak tíz szólamkönyvet, amely vegyes zenei anyagot tartalmaz. Más dolgok mellett ez a gyűjtemény tartalmazott egy csata-misé, amit az én uram-királyom [III. Fülöp] nagyon kedvel. Mivel eddig nem értesítettek az ellenszolgáltatásukkal kapcsolatban, elhatároztam, hogy elküldöm Méltóságodnak a szólamkönyvek egy másik példányát amazok helyett és megkérem, fogadja azokat legszívélyesebb üdvözetemmel. És ha úgy tetszene Méltóságodnak, hogy ellenszolgáltatást ad, hogy segítse a nyomtatási költségek egy részének kifizetését, mélységesen lekötelezne engem egész életemre; és kérem a mi Urunkat, adjon Méltóságodnak egészséget és gazdagságot.

Madrid, 1603. június 10.

Az ellenszolgáltatást, amit Méltóságod lesz szíves adni, átadhatja Rómában Francisco de Sotónak, Őszentsége káplánjának és énekesének.

Thome de Victoria

Őfelsége káplánja<sup>35</sup>

Victoria teljes nyomtatási költsége az 1600-as szólamkönyvekért elérte a 2.500 realest (227 dukát). Ha átlagosan csak 150 realest kapott minden példányért – ennyit küldtek neki Albarracínból, egy szegény katedrálisból – és ha csak a fejedelmek és alapítványok felétől gyűjtötte össze, akiknek elküldte a szólamkönyvek példányait, akkor is 12.500 reales (1.133 dukát) tiszta hasznot ért el ezzel a munkájával (ez az egyházi javadalmaiból származó éves jövedelmével megközelítőleg azonos). Valószínűleg még nagyobb hasznot hozott neki az 1592-ben, Rómában kiadott misekötete és az 1605-ben Madridban megjelentetett *Officium Defunctorum*. Mindkettőt fényűző kivitelben és így tiszteletet parancsolóan magasabb jutalomért adta ki. Másrésről emlékeztetni kell arra, hogy Spanyolországba történő visszatérése után csak három alkalommal publikált: 1592-ben, 1600-ban és 1605-ben. A dedikációk minden esetben – *Missae quatuor, quinque, sex, et octo vocibus concinendae... Liber secundus* (Róma, 1592), *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi* (Madrid, 1600), *Officium Defunctorum* (Madrid, 1605) – életrajzi utalások nagy számát kínálják. Az Albert bíborshoz, Mária császárné fiához írott 1592-es ajánlásában számos okot sorol fel, amiért az

<sup>35</sup> „Serenísimo Señor

El año pasado embie a V. Alt.<sup>a</sup> diez libritos de música de mil cosas y entre otras yba una Missa de la Vatalla que dio gran gusto al Rey mio S. y pues V. Alt.<sup>a</sup> no me a hecho de avisarme del Recivo Me he determinado de embiar otros á V. Alt.<sup>a</sup> y suplicar los reciva y con ellos mi voluntad. Y se sirva V. Alt.<sup>a</sup> de haçerme alguna mrd /merced/ para ayuda a la estampa que la que se me hiçiera a grade çeros /hé/ toda mi vida y suplicar á nro S. por la de V. Alt.<sup>a</sup> y de etc.

Madrid 10 Junio de 1603.

La mrd. que V. Alt.<sup>a</sup> me hiçiera se podra dar en Roma a Fran.<sup>o</sup> de SSotto Capellan y Cantor de su Sanctidad.

THOME DE VICTORIA

Capellán de su Magtad.”

Idézi: *Thomae Ludovici Victoria Abulensis: Opera omnia ornata a Philippo Pedrell*. Tomus VIII. Documenta bibliographica et bibliographica.-Appendicis.-Cantiones Sacrae ex collectionibus non impressis et aliè.-Index. Lipsiae

„*újabbán komponált*” miséit neki ajánlja: 1. a kardinális anyja, az özvegy császárné irányában mutatott kegyei, különösen, hogy kinevezte magánkáplánjai egyikének; 2. a bíboros közismert polifónia-szeretete; 3. a bíboros levele, amelyben kifejezi szándékát, hogy elfogadja a dedikációt. Az utolsó érvet kifejtve Victoria azt mondja: „*Fontos szempont volt az Ön levele (öszönözve engem, hogy Önnek ajánljam ezeket a miséket), amelyben értesít engem, hogy öröm lenne Önnek, ha ez a mű az Ön nevét viselné, így helyet kapna azon más művek mellett, melyeket az Ön támogatásával adtak ki, és már régóta mindenütt közkézen forognak.*”<sup>36</sup> Victoria nem beszél arról, hogy ő maga számos korábbi művet ajánlott a bíboros-főhercegnek. Inkább „*caetera opera*”-ra utal. „*Más művek*” alatt kétségtelenül olyan publikációkat kell értenünk, mint az „*Avisos para soldados y gente de guerra*” és a „*Catechismus*”, amik 1590-ben és 1592-ben Madridban már kiadott művek a bíboros-főhercegnek szóló ajánlással. Victoria, miután felsorolja miséi Albert kardinálishoz szóló dedikációjának okait, hozzáfűzi, hogy „*sok ember sürgette, hogy fejezze be miséi jelen csoportjának komponálását*”. Jelen gyűjteményében „*omnes dies festos, qui per totum annum incidunt*” (a teljes év ünnepeire alkalmas) misék találhatóak.<sup>37</sup> Azon kívül belefoglalt egy halotti misét is. Mivel a misék elrendezése a 192 lapos kötetben az egyházi év rendjét követi, Victoria sémáját bizonyíthatóan (az ajánlásban foglalt elismerés alapján) szándékosan dolgozta ki. Az első karácsonyi (*O magnum mysterium*), aztán (a megjelenés sorrendjében) egy böjt előtti és böjti (*Quarti toni*), egy húsvéti (*Trahe me post te*), egy mennybemeneteli (*Ascendens Christus*), egy mennybevételi (*Vidi speciosam*) és egy általános használatra Szentháromság vasárnapjától az egyházi év végéig terjedő hosszú időszakra (*Salve Regina*). Mintegy utóiratként az egyházi év ezen miséihez, hozzáfűz egy *Missa pro defunctis*. Míg kidolgozza ezt a „kronologikus” tervet, úgy tűnik, Victoria tudatában van annak a ténynek, hogy új területet jár be, hiszen Palestrina misegyűjteményei közül például egyiknek sem ilyen a felépítése.

---

1913, Typis et sumptibus Breitkopf et Härtel bibliopolarum, XCII.

<sup>36</sup> „*Mvlta me, Serenissime Princeps, impulerunt, vt hoc opusculum, quod nunc denuo conscripsi, tibi dicarem: Primum, quia Augustae, ac Caesarae Imperatricis matris tuae singulari beneficio in eorum sacerdotum, qui illi res sacras procurant, numerum adscitus sum: Deinde, quia cum harmonia, ac concentu, quem multarum vocum varietas efficit, te summopore delectari cognouissem, occasionem praeetermittendam non putavi, qua aliquid voluptatis ex hac varietate vocum, quae plures efficit harmonias, auribus posses percibere. Accessit etiam pondus tuarum litterarum, quibus mihi significasti tibi gratum futurum, si hoc opus tuo etiam nomine appareret, sicut coetera opera, quae tuo aedita patrocinio, iam dudum omnium in manibus versantur.*” Idézi: *Thomae Ludovici Victoria Abulensis: Opera omnia ornata a Philippo Pedrell*. Tomus VIII. Documenta biographica et bibliographica.-Appendicis.-Cantiones Sacrae ex collectionibus non impressis et aliè.-Index. Lipsiae 1913, Typis et sumptibus Breitkopf et Härtel bibliopolarum, XLIII.

<sup>37</sup> „*Nec solum hae causae quae summi erant momenti, ac ponderis me incitarunt, vt hoc opusculum litteris mandare vellem sed etiam multorum hominum preces qui à me obnixè contenderunt, vt in temporis quod mihi ab asiduis occupationibus vacuum reliquum esset, in hoc opus conferrem quo omnia ea continetur quae ad omnes dies festos, qui per totum annum incidunt, varia vocum harmonia celebrandos spectarent.*” Idézi: *Thomae Ludovici Victoria Abulensis: Opera omnia ornata a Philippo Pedrell*. Tomus VIII. Documenta biographica et bibliographica.-Appendicis.-Cantiones Sacrae ex collectionibus non impressis et aliè.-Index. Lipsiae 1913, Typis et sumptibus Breitkopf et Härtel bibliopolarum, XLIII.

Victoria 1600-as dedikációja az első, amely klasszikus utalásokat tartalmaz. Achillest és Nagy Sándort, mint zeneszeretőket említi, és dicsóítja III. Fülöpöt, akinek azért ajánlotta a kötetet, mert követi az ő lépéseiket. A különböző szólamok megosztása egy többszólamú kompozícióban visszatükrözi annak a boldog királyságnak a harmóniáját, amelyben minden akarat a Mindenható akaratához hangolódik hozzá. Nem kíván más jutalmat, mint az elégedettséget, hogy megfelelő zenét szolgáltasson minden olyan alkalomra, amikor a király szent funkciókban tevékenykedik abban a kolostorban, melyet Joanna, királyi nagynénje alapított.<sup>38</sup>

Ahogy az évek teltek, Victoria mind közelebb került közvetlen családjához. Szeretete nővére, María de la Cruz iránt úgy tűnik, különösen mély és kölcsönös volt. Kétségtelen ez a kötelék, amely arra ösztönözte nővérét, hogy megemlékezzen a zeneszerző egyik szolgájáról 1610. szeptember 1-i végakaratóban. Victoria saját törekvése, hogy biztosítsa tanítványának és helyettesének, Bernardo Pérez de Medranónak az utódlás jogát az orgonakarzaton a *Descalzas Reales*ben (1611. július 2-án kelt királyi rendelet), jól mutatja a zeneszerző veleszületett kedvességét alárendeltjei és személyes szolgálói iránt.

Victoria 1611. augusztus 27-én, szombaton halt meg a kolostor melletti káplánok házában. Végrendeletét Juan de Trujillo előtt tette, az előtt a jegyző előtt, aki nővére végakaratóját 1610. szeptember 1-én aláírta. Victoria végrendeleténél unokaöccse, Gerónimo de Miruena és Juan de Trimino voltak a tanúk. Victoria halálának időpontját megőrizték a San Ginés templom plébániai jegyzékei (amelyik plébániához a *Descalzas Reales* tartozott). Mitjana részletezte a dokumentumforrást: Parroquia de San Ginés, Libro segundo de Difuntos, folios 93<sup>v</sup> y 94.<sup>39</sup> Azonban ő Victoria halálának időpontját augusztus 7-ként másolta le, a jegyző nevét pedig Juan de Castillóként. Mindkét hibát Pedrell javította ki.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> „Scivnt omnes, Rex maxime, eandem tibi in animo voluptatem Concentus Musici fuisse, quae olim Magno illi Alexandro, quem perhibent non minus pangendi carminis & pulsandae lyrae studio, quam gerendi belli cupiditate teneri, quod ipsum de Achile Homerus prodit, et de plerisque ducibus ac Regibus Plutarchus. Faciebant hoc Duces illi maximi, ac potentissimi Reges, ut curarum sollicitudines auerterent, ac potius lenirent tam nobili oblectamento. Quo fiebat, non solum ut ipsi musica suavitare delectarentur, sed ut ipsa inuicem ornamentum plurimum acciperet a magnis Regibus, ea est enim Regalis dignitas, ut ipsa per se satis sit, ad quascumque mortalium exercitationes cohonestandas. Cum ergo musica delectatio illiis principibus multum debeat, tibi adeò plurimum, qui illa interdum soles grauissimis de Regno curis miscere, ut jam hinc sorores reliquas, quas vocant liberales, tanti Regis patrocinio procul dubio superet. Facis hoc penè dicam necessario: nam quae alia gratior fuga querellarum, quae praeferrunt ad Reges solent, quam Musica. Nam quemadmodum haec tota consistit in concordia quodam sono vocum discordium, sic una civium charitas diuersos illorum mores ita coniungit, ut gratum quidpiam, ac penè dicam coeleste Regum auribus adsonet. Haec me impulere, ut tibi hos hymnos dicarem, haec Missarum solemnitas, et cantica. Nullum enim a me expectari munus magis idoneum erga te poterat, a me /inquam/ sacratiss. Augustae Auliae tuae Capellano, erga te, Pium, atque Ecclesiasticis rebus addictissimum Regem, qui saepe illis soleas cum magna animi voluptate interesse, inde in tuas deuotionem & pietatem transfundis. Te munus hoc accipiente fiet, non modo ut tutum sit ab omni linguarum procacitate, sed etiam ut qui Missarum solemnitas Hymnis, et Cantibus peragunt in clarissimo hoc Templo Augustissimae Amitae tuae Ioanne alacriores quotidie ad veri numinis cultum reddantur.” Idézi: *Thomae Ludovici Victoria Abulensis: Opera omnia ornata a Philippo Pedrell*. Tomus VIII. Documenta biographica et bibliographica.-Appendicis.-Cantiones Sacrae ex collectionibus non impressis et aliè.-Index. Lipsiae 1913, Typis et sumptibus Breitkopf et Härtel bibliopolarum, LII.

<sup>39</sup> R. Mitjana, *Estudios sobre algunos músicos españoles*, Madrid, Sucs. de Hernando, 1918, 239.

<sup>40</sup> R. Casimiri, „Il Vittoria: nuovi documenti per una biografia sincera di Tommaso Ludovici de Victoria”, Note

**IV. TOMÁS LUIS DA VICTORIA:  
OFFICIUM DEFUNCTORUM 1605**



Az Officium Defunctorum 1605-ös kiadásának címlapja

# Tomás Luis da Victoria műveinek általános jellemzői

## 1. Dallamvonal és ritmus

Palestrina stílusának jellegzetessége, hogy a dallamban ugyanazokat a hangközöket használja, mint a gregorián zene, kiegészítve a fellépő kis szexttel és az oktávval.<sup>1</sup> Ez azt jelenti, hogy a Palestrina által a dallamban használt hangközök magukba foglalják a nagy és kis szekundot, a nagy és kis tercet, a tiszta kvartot, a tiszta kvintet és a tiszta oktávot felfelé és lefelé, a kis szextet és ritkán a nagy szextet csak felfelé. Nem szerepel ebben a stílusban a nagy és kis szext lefelé, a nagy és kis szeptim, nóna és decima felfelé és lefelé. Nem használatosak továbbá a bővített és szűkített hangközök, kivéve az olyan elszigetelt eseteket, amikor „holt” hangközként, azaz egy zenei egység lezárása és egy újabb szakasz kezdete között fordulnak elő. Általános szabályként Victoria ugyanezeket az elveket követi. Elszigetelt kivételek azonban előfordulnak Victoria műveiben, s így találhatunk fellépő bővített szekundot,<sup>2</sup> szűkített kvartot felfelé és lefelé,<sup>3</sup> valamint lelépő kis és nagy szextet.<sup>4</sup> Ezek a hangközök azonban nem fordulnak elő elég gyakran ahhoz, hogy általános jellegzetességgé váljanak.

A Palestrina-stílusban a dallamvonal egy zenei mondaton belül emelkedik és ereszkedik. Az emelkedő és ereszkedő mozgások egyensúlyra törekednek egymással. Victoria ebben a tekintetben hasonlít Palestrinára, de gyakran még nála is korlátozottabb. Figyelembe veszi a gregorián zene hasonló jellegzetességeit, és a polifón kompozíciókban egy adott hang körül marad, csekély hullámzással mindkét irányban.

Bár nincs nagy különbség Palestrina és Victoria dallamvonalai között, mégis alapvető eltérések mutatkoznak a két zeneszerző között a dallamon belüli alkotórészek kezelésében. Az egyik eltérés a semiminima-párok használatában rejlik.<sup>5</sup>

A Palestrina-stílusban a semiminimák kezelésére a következő szabályok irányadók:<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Az itt következő megállapításaink forrása: K. Jeppesen, *The Style of Palestrina and the Dissonance*, Dover Publications, Inc. New York, 1970.

<sup>2</sup> Thomae Ludovici Victoria Abulensis: Opera omnia ornata a Philippo Pedrell. Lipsiae 1913, Typis et sumptibus Breitkopf et Härtel bibliopolarum. A következőképpen hivatkozunk az összkiadásban szereplő példákra: kötet (római számmal), oldalszám, sorszám, ütemszám. A + jellel jelölt számok a sor végéről kezdve értendők. I, 77, 2, 5. A bővített szekund az F és a Gisz között szerepel az 1572-es kiadásban. Az 1585-ös kiadásban elmaradt a kereszt a G előtt.

<sup>3</sup> Fellépő szűkített kvart: I, 16, 4, 1; 19, 4, 5; 21, 3, 3-4; 25, 2, 2; 25, 2, 6; 26, 2, 3; 27, 4, 1; 29, 1, 1; 90, 2, +3; 91, 2, +1; 101, 2, +3; 150, 2, 4; VII, 117, 1, +1; 117, 4, 2; VIII, 8, 2, 4. Fisz-B: nyolcszor, Gisz-C: háromszor és Cisz-F: négyszer. Az egyetlen lelépő szűkített kvart: VIII, 2, 1, 5 C-Gisz.

<sup>4</sup> Lélelő kis szext: VI, 133, 1, 2. Lélelő nagy szext: I, 99, 3, 2-3; II, 171, 2, 5; VI, 129, 2, +2; VIII, 5, 3, 2; 7, 2, 2; 7, 2, 5.

<sup>5</sup> A hangjegyértékeket a továbbiakban a következő jelentésben használjuk: maxima=nyolc egész hang; longa=négy egész hang; brevis=két egész hang; semibrevis=egy egész hang; minima=fél hang; semiminima=negyed hang; fusa=nyolcad hang.

<sup>6</sup> K. Jeppesen, *Ellenpont. A klasszikus vokális polifónia tankönyve*, Zeneműkiadó, Budapest, 1988, 136–138.



1. Semiminimákban való haladás általában úgy a legszebb, ha hangsúlytalan fél hangon kezdődik. Ez a szabály azonban főleg lefelé irányuló mozgásra vonatkozik; emelkedő dallamban, ahol a kisebb kottaértékek megelőzhetik a nagyobbakat, a semiminimában történő mozgás hangsúlyos ütemrésztől is indulhat.
2. A semiminimák sorozata rendszerint akkor hat legszebben, ha egy hangsúlyos minimára érkezik. A 16. század zeneszerzőinek műveiben azonban gyakran találkozunk olyan fordulatokkal, ahol a semiminimák előrehaladó sorozatát megállító hangsúlytalan minimát átkötik (szinkópálják).
3. A Palestrina-stílusban elkerülendő, hogy két elszigetelt semiminima álljon az ütemben hangsúlyos minima helyén. Az ilyen fordulat túlságosan rövidlélegzetű, ha nem előzi meg, vagy követi egy harmadik semiminima. Ám a két „hangsúlyos” semiminima is elfogadható, ha az utánuk következő minima átkötött szinkópa, vagy pedig a két semiminima közül az első megelőző minimáról van átkötve. Victoria zenéjében előfordulnak olyan elszigetelt példák a hangsúlyos minima helyén megjelenő két semiminimára, ahol nem ezekkel a megoldásokkal találkozunk.<sup>7</sup> Sőt olyan részletre is bukkanhatunk, ahol a második semiminimát két fusával helyettesíti, és ezt a formát nem átkötött minima vagy semibrevis követi.<sup>8</sup>

Fusákat a 16. században rendes körülmények között mindig csak kettesével alkalmaztak, azokat lépésszerűen vezették be, illetőleg tovább, és csak hangsúlytalan semiminima helyén állhattak, tehát pontozott minimánál nagyobb értékek után nem fordulhattak elő. Kivételek adódnak Palestrinánál, de nem eléggé gyakoriak ahhoz, hogy tipikusak legyenek. Victoriánál önmagában álló fusa általában pontozott semiminima után fordul elő,<sup>9</sup> és számos esetben szótaghordozó hanggá is válik.

A semiminima értékű szünet ritka a Palestrina-stílusban, Victoria zenéjében azonban használatos 1. önálló semiminima, vagy semiminimák sorozata előtt<sup>10</sup> és 2. egyetlen minima értékű hang előtt.<sup>11</sup> Az első esetben a semiminima értékű szünet felütés effektusát kelti, a másodikban viszont olyan szinkópálást kapunk, amely ilyen ritmusértékekkel nem található meg Palestrina zenéjében, hiszen alapvető szabály ebben a stílusban, hogy a legkisebb ritmusérték, amely ugyanakkora értékkel szinkópálhat: a minima.

<sup>7</sup> I, 76, 3, +3; 115, 2, 2; II, 77, 4, 3; 154, 3, 1.

<sup>8</sup> II, 75, 4, 1.

<sup>9</sup> I, 139, 2, 4-6-; III, 90, 2, 1; 90, 2, 2-3; 101, 2 +2; 102, 1, 1-5; 107, 3, 2; IV, 104, 1, 1; 106, 2, 2; 110, 1, 1-2; 115, 1, 1; 115, 1, +2; VI, 7, 2, 4; 11, 1, 4; 11, 2, 3; 12, 1, 2; 14, 1, 3-4; 14, 2, 1-2; 15, 1, 1; 15, 2, 1-2; 15, 3, +2; 16, 1, +2; 17, 1, 2; 17, 2, 1; 17, 2, 3-4; 27, 2, 3; 29, 1, 3-4; 29, 2, 1; 30, 1, 1-2; 31, 1, 2; 31, 1, 4; 31, 2, 3; 33, 2, 1; 34, 2, 2; 34, 2, 5; 35, 1, 1-2; 35, 2, +2; 36, 1, +1; 36, 2, 1; 38, 1, +1; 38, 2, 1; 38, 2, 3; 39, 1, +1; 39, 2, 1-2; 40, 1, 1; 40, 2, +2; 42, 1, 2-4; 42, 2, 1; 43, 2, 1-2; 43, 3, 1-2; 44, 1, 1-2; 44, 2, 1-2; 48, 1, 3; 48, 1 +1; 49, 1, 2; 49, 2, 4-5; 50, 1, +2; 50, 2, 3; 50, 2, 4-5; 51, 1, +1; 51, 2, 1-2; 53, 1, +1; 54, 1, 1-2; 56, 1, 3; 56, 2, 1-3; 57, 1, 1-2; 57, 2, 1-2; 74, 1, 4; VII, 149, 1, 2; 149, 2 +2.

<sup>10</sup> I, 139, 2, 4; II, 72, 3, 4; 75, 1, +3; 77, 4, 2; 79, 2, 2; 91, 4, +1; 147, 2, 3; 153, 4, +3; 176, 1, +2; VII, 112, 3, 2; 149, 2, 2; VIII, 2, 3, 6; 6, 4, 6; 6, 4, 7; 7, 1, 1.

<sup>11</sup> I, 144, 3, 3; VIII, 4, 2, 2.

A Palestrina-stílusban tilos hangsúlyos semiminimáról felfelé ugrani. Ennek kerülése a modern szóhasználatban a „magas hang törvénye”-ként vált ismertté. Ezt a törvényt nagyon gondosan betartották a kontinens zeneszerzői a késő reneszánsz idején, és azt jelenti, hogy ha egy felfelé irányuló ugrás semiminima értékű, akkor súlytalan ütemegységről hangsúlyosra lehet ugrani, de fordítva, hangsúlyosról hangsúlytalanra nem. Victoria zenéjében találunk olyan kompozíciókat, amelyek az adott mű kis részletében több-kevesebb esetben tartalmazzák a „magas hang törvénye”-nek megszegését.<sup>12</sup>

Victoriánál a felütésen használt felugró hangközök ugyanazok voltak, mint amelyeket a dallamaiban használt. Ezért nincs példa tritonus, nagy szext vagy szeptim lépésre. A leggyakrabban használt hangközök a nagy és a kis terc, bár vannak példák tiszta kvartra, tiszta kvintre, kis szextre és tiszta oktávra is. A felfelé irányuló ugrást általában lelépő nagy vagy kis szekund követi, és csak ritkán fellépő hang.

A Victoria dallamvonalaiban megjelenő nagyon érdekes jelenség a konzonáns semiminima értékű hangokra és azokról történő elugrásokban valósul meg. Ennek a jelenségnek egy ritmikai változata pontozott minimából, semiminimából és egy másik minimából áll. A felhasznált hangközöket előfordulási helyükkel együtt a következő táblázatban láthatjuk:

VIII. táblázat: Ugrás konzonáns semiminima értékű hangokra és elugrás azokról.

↓5↑8	↓5↑5	↓5↑4	↓5↑3	↓4↑8	↓4↑5
II, 95,2,+2	I, 85,2,4,	I, 30,1,3	VII, 138,1,2	II, 23,4,3	I, 60,2,+3
IV, 47,1+2	I, 86,3,4	II, 106,1,5			I, 63,2,3
IV, 55,1,4	II, 105,2,3,				VII, 138,1,1
V, 16,3,+2	II, 106,1,+1				
V, 57,3,1					
V, 57,3,5					
V, 60,3,1					
V, 60,3,4					
4↓↑4	↓4↑3	↓3↑8	↓3↑4	↓3↑3	
IV, 35,1,5	IV, 13,1,+3	I, 85,2,+1	I, 69,1,+4	IV, 35,1,6	
IV, 78,1,3			I, 76,3,+2		
IV, 92,2,+2			I, 76,3,+1		
			I, 77,1,3		
			I, 87,1,4		
			II, 48,2,+2		
			II, 105,3,4		
			III, 54,2,+3		

<sup>12</sup> I, 139, 2, 1-2; 139, 3, 1; 139, 3, 3-4; II, 72, 1, 1; 75, 4, +2; 77, 4, 2; 77, 4, +3; 78, 1, +2; 78, 2, 2; 80, 1, 1; 86, 1, 4; 87, 2, 4; 149, 2, +2; III, 33, 4, 1; 48, 1, 3; IV, 34, 2, 1; 110, 1, 2; 112, 2, 3; 121, 2, 3; V, 48, 4, 2; 141, 2, 3; VI, 10, 1, 2; 11, 1, 1; 14, 2, 2; 15, 2, +1; 16, 2, +3; 30, 1, 1-2; 30, 1, 4; 31, 2, 1; 31, 2, 3; 32, 2, 1; 33, 1, 3; 33, 2, +2; 34, 1, 1-2; 34, 1, +1; 356, 1, 1-2; 36, 1, +1; 36, 2, 2; 38, 2, +2; 43, 2, 2-3; 43, 3, 1; 43, 3, +1; 44, 1, 1-2-3; 44, 2, 1-2-3; 47, 2, 4; 50, 2, 3; 50, 2, +1; 51, 1, +1; 51, 2, +2; 53, 1, 4; 54, 1, 1; 55, 2, 3; 56, 1, +1; 62, 2, 3; VIII, 7, 4, 2.

A Palestrina-stílusban a tökéletesen konzonáns hangközökre történő egyirányú mozgást (fedett kvintek és oktávok) kerülnek: fedett kvintek csak akkor fordulhatnak elő, ha a felső szólam lépésszerűen mozog. A külső szólamok között ezzel szemben kerülendők a fedett oktávok. Négy- és többszólamú tételekben a szélső szólamok között lehet fedett oktávokat alkalmazni, de itt is a legjobb, ha a felső szólam lépcsőzetesen halad. Ez általában igaz Victoria zenéjében is, de van olyan példa, ahol a tiszta kvintet hasonló mozgással éri el a két szélső szólam, és a felső szólam nem lépésszerűen mozog. Ezek a „rejtett” hangközök a következő négy kategóriába csoportosíthatók:

1. A felső szólam leugrik egy tiszta kvintet, az alsó lépésszerűen mozog.<sup>13</sup>
2. A felső szólam leugrik egy tercet, az alsó szólam leugrik egy kvintet.<sup>14</sup>
3. A felső szólam leugrik egy tercet, az alsó szólam lépésszerűen mozog.<sup>15</sup>
4. A felső szólam felugrik egy kvartot, az alsó szólam lépésszerűen mozog.<sup>16</sup>

Hasonló mozgással elért tiszta oktávra nem találunk példát.

A párhuzamos kvinteket és oktávokat általában kerüli Victoria, inkább egy kevésbé tökéletes konzonanciát szűrve be egy másik tökéletes konzonancia helyett. Ha azonban a tökéletes hangközöket a szélső szólamok között egy disszonancia, például egy kvart választja el egymástól, a hallható eredmény a párhuzamos mozgáshoz nagyon hasonló lesz, és általában ezt is kerülnek a zeneszerzők. Victoria zenéjében azonban találunk két olyan példát, ahol a szélső szólamok közötti párhuzamos kvinteket egy kvart szakítja meg. [1a. kottapélda: O regem caeli – motetta, 1b. kottapélda: Quem vidistis pastores – motetta]

1a. kottapélda: I, 31, 3-4.

The image shows a musical score for four voices: Soprano I, Soprano II, Mezzo-Soprano, and Contralto. The music is in 4/4 time and G major. Soprano I and Contralto move in parallel motion, forming a perfect fifth interval. Soprano II and Mezzo-Soprano have rests. The interval between Soprano I and Contralto is a perfect fifth, which is a dissonance in this context as it is not a stepwise motion.

<sup>13</sup> I, 93, 1, 2; IV, 75, 1, +2; V, 42, 2, +3; 111, 3, 5-6; 117, 1, +1; 120, 3, +3; 171, 2, +2.

<sup>14</sup> II, 78, 4, 4; 150, 3, +2.

<sup>15</sup> IV, 13, 2, 5-6.

<sup>16</sup> III, 86, 2, 3-4; VI, 140, 2, 2-3.

1b. kottapélda: I, 92, 3, +2

The image shows a musical score for three voices: Soprano I, Soprano II, and Bass. The time signature is 4/2. The key signature has one flat (B-flat). The Soprano I part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The Soprano II part starts with a half note G3, followed by a half note G3, and a half note A3. The Bass part starts with a half note G2, followed by a half note G2, and a half note A2. The dissonance occurs between the Soprano I and Soprano II parts on the second measure, where the Soprano I has a B4 and the Soprano II has a G3.

Nem találunk példát olyan oktávokra, melyeket szeptimek vagy szekundok választanak el. Bár oktávpárhuzamokra nem, kvintpárhuzamokra akad három példa Victoria zenéjében.<sup>17</sup>

## 2. Disszonanciák, késleltetések

### a) Semiminima értékű disszonanciák

Palestrina stílusában a semiminima a zárlati disszonanciák változatosságát szolgálja. Palestrina valamennyi disszonanciafajtáját megtaláljuk Victoria zenéjében is, és amennyire meghatározható, hasonló gyakorisággal fordulnak elő. A disszonáns semiminima használatát, amint az Palestrinánál és Victoriánál megtalálható, a következőképpen összegezhetjük:

1. Portamento-val és/vagy alsó váltóhanggal díszített késleltetés.
2. Átmenő disszonancia bármelyik hangsúlytalan ütemegység (2., 4. stb.) első felén: ha lépcsőzetesen lefelé haladó mozgásban hangsúlyos minima után két semiminima következik, akkor e kettő közül az első (vagy a második) disszonálhat. Mindig ereszkedő, és oldal- vagy párhuzamos mozgású egy másik szólammal.
3. Átmenő disszonancia bármelyik ütemegység második felén. Emelkedő vagy ereszkedő, és oldal- vagy párhuzamos mozgású egy másik szólammal.
4. Váltóhangok: alsó váltóhang bármelyik ütemegység második felén található. Felső váltóhang csak hangsúlyos ütemegység második felén fordul elő, hiszen alkalmazásának feltétele, hogy egy hangsúlytalan (esetleg pontozott) minima, vagy semibrevis (szinkópált) hangot kell megelőznie.
5. Nota cambiata.

Victoria a semiminima-disszonanciákat olyan nagymértékben alkalmazza, mely vagy idegen volt a Palestrina-stílustól, vagy olyan korlátozott mértékben fordul elő Palestrina zenéjében,

<sup>17</sup> II, 122, 1, +3; III, 58, 1, 4; V, 4, 3-4.

hogy nem lehet tipikusnak tekinteni. A semiminima-disszonancia használatának egyik módja Victoriánál a semiminimák kvartpárhuzamban történő mozgása.

Emlékeztetnünk kell arra, hogy egészen különleges, sajátos a kvart helyzete; ez a hangköz ugyanis a konsonancia és a disszonancia között lebeg. A kvartot önmagában nem tartották disszonáns hangköznek, feltéve, ha az nem a basszussal szól együtt. Általában azonban úgy találjuk, hogy ha két szólam disszonanciát alkotott egy harmadikkal, a két szólam nagy valószínűséggel konsonáns volt egymással. Victoria esetében azonban nem mindig ez a helyzet akkor, amikor a kvartpárhuzamok kezelését tekintjük, különösképpen a kvartokban mozgó szólamokra.

Előfordul, hogy Victoria két különböző szólamban egy időben vezeti tovább a hangokat. Ahelyett, hogy terc- vagy szextpárhuzamokat alkalmazna a harmadik szólammal szemben, a továbblépő hangok itt párhuzamos kvartokban mozognak.<sup>18</sup> [2. kottapélda: Vadam et circuibo civitatem – motetta]

2. kottapélda: I, 104, 2, +3

The image shows a musical score for three voices: Soprano I, Soprano II, and Alto. The music is in 3/4 time and features a semiminima quart parallel motion. Soprano I has a single note (G4) followed by a bar line. Soprano II has a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Alto has a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes are connected by stems, indicating a continuous line.

Érdemes megjegyezni, hogy csak három ilyen példát találtunk, így ez a jelenség bizonyosan nem tipikus. Mindazonáltal, ha a zeneszerző helytelennek tartotta volna, nem fordult volna elő műveiben.

A semiminima értékekben mozgó kvartpárhuzamok – vagy legalább egy semiminima, amit minima követ párhuzamos mozgással egy kvartra – alkalmazásának egy másik példája az, amelyben az egyik szólamban levő semiminima alsó váltóhangként funkcionál, míg a másik szólamban megjelenő semiminima átmenőhang szerepét tölti be. Ezt azonban biztosan nem lehet tipikusnak tartani Victoria zenéjében, mivel erre csak egyetlen egyszer van példa. [3. kottapélda: Christe Redemptor omnium ex Patre – himnusz]

<sup>18</sup> I, 104, 2, +3; V, 192, 3, +3; VIII, 5, 2, 3.

3. kottapélda: V, 7, 4, 7.

Egy másik esetben az ornamentális késleltetés egy időben mozog egy másik szólamban megjelenő átmenő hanggal.<sup>19</sup> A legáltalánosabb kombináció az, amelyben a semiminimák kvartpárhuzamban mozognak egy alsó váltóhangos díszített késleltetéssel.<sup>20</sup> [4. kottapélda: O sacrum convivium – motetta]

4. kottapélda: I, 34, 2, +1-3, 1.

Összegzésként megállapíthatjuk, hogy Victoria semiminima értékben mozgó párhuzamos kvartokat az alábbi kombinációkban használ:

1. Két különböző szólamban egy időben megjelenő átmenőhangok.
2. Alsó váltóhang az egyik szólamban, átmenő hang a másikban.
3. Díszített késleltetés az egyik szólamban, átmenő hang a másikban.
4. Díszített késleltetés az egyik szólamban, alsó váltóhang a másikban.

A Palestrina stílusban az egyetlen olyan formula, amely disszonanciáról történő elugrást tartalmaz, s mely ebben a formában kivételesen engedélyezett, a cambiata. Ám olyan fordulattal nem találkozunk, melyben egy disszonanciát ugrással érnek el. Victoriánál azonban találunk példát

1. beugratott semiminima-disszonanciára,<sup>21</sup>

<sup>19</sup> I, 34, 2, +1.

<sup>20</sup> I, 34, 2, +1; 102, 2, +4; II, 65, 4, +1; 113, 2, 2; 131, 3, +3; III, 93, 2, 1; IV, 37, 3, +3; 68, 2, 5; 69, 3, +2; V, 25, 3, 1; 45, 2, +2; 56, 1, 3; 189, 4, +2; VII, 9, 1, 3; 16, 1, +1.

<sup>21</sup> I, 11, 1, 4-5; 77, 3, 2; III, 24, 2, +2.

2. elugró semiminima-disszonanciára és
3. be- és elugró semiminima-disszonanciára.

Közülük csak az elugró semiminima-disszonancia fordul elő eléggé gyakran ahhoz, hogy alapvető elemnek tarthassuk Victoria stílusában.

Bár a beugró semiminima-disszonancia ritkán fordul elő, mégis itt tárgyaljuk. Mindkét példában, mely ezt a jelenséget tartalmazza, a semiminima-disszonanciát lelépő terccel éri el, és egy felfelé irányuló lépéssel konszonanciában oldja fel. [5a. kottapélda: O decus apostolicum – motetta, 5b. kottapélda: Descendit angelus Domini – motetta]

5a. kottapélda: I, 11, 1, 4-5.

The score for 'O decus apostolicum' features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Alto part starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Tenor part has a whole rest, then a half note G3, and a quarter note A3. The Bass part starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

5b. kottapélda: I, 77, 3, 2.

The score for 'Descendit angelus Domini' features four vocal parts: Soprano, Mezzo-Soprano, Alto, and Tenor. The Soprano part starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Mezzo-Soprano part has a whole rest, then a half note G4, and a quarter note A4. The Alto part starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Tenor part starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Az 5b. példában egy díszített késleltetés tűnik fel, és a semiminima szeptim disszonanciát alkot. Négy semiminima szekvenciálása is megjelenik ebben a példában, ami önmagában is szokatlan, mivel a szekvencia nem tipikus sem Victoria, sem Palestrina stílusában.

Amennyire ritka a beugró semiminima értékű disszonancia, olyan gyakori az elugró semiminima-disszonancia (beleértve a cambiatát) Victoria stílusában.

Az elugró semiminima-disszonanciát három kategóriába lehet sorolni. Az első és legáltalánosabb forma az, amelyben felugró kvart szerepel. A második minta az, amelyben felugró

terc van, erre azonban csak egyetlen példát találtunk. A harmadik leugró tercet tartalmaz, melyre szintén csak egyetlen példa akadt. Ez nem foglalja magába a cambiatát, amelyre később visszatérünk.

Az első forma fordul elő leggyakrabban.<sup>22</sup> Helye egy belső vagy egy szövegi kadencia, de Victoria imitációban is felhasználja ezt a formát.

Mivel a disszonáns semiminimáról fellépő kvart rendkívül gyakran előfordul Victoria zenéjében, lehetetlen mindegyiket bemutatni. Bizonyos jellegzetességeket azonban megfigyelhetünk, és ezek a következők:

1. Disszonáns semiminima mind az első (70× azaz 56%), mind a harmadik ütemegység (56× azaz 44%) második felén előfordul, összesen 126 alkalommal.
2. Megjelenik két elszigetelt semiminima második tagjaként, vagy egy semiminimákból álló menet (3-9 hang) utolsó hangjaként.
3. Az a hang, amelyre ugrik gyakran egy szinkópa-disszonancia konszonáns előkészítése. 22 példában (17,4%) azonban nem ilyen formában szerepel.
4. Legalább 20 alkalommal (15,8%) ez a jelenség egy szövegi egység lezárásakor fordul elő.
5. A példák nagy részében (66× azaz 52,3%) ez a jelenség az adott szólamban megjelenő belső kadencia közelében fordul elő.
6. 5 példában (3,9%) egy záró kadencia közelében jelenik meg.
7. 5 példában (3,9%) akkor jelenik meg, amikor a többi szólam éppen kadenciát alkot.
8. Legalább 15 példa (10,8%) van arra, hogy magáért a disszonanciáért fordul elő a jelenség.

A disszonáns semiminimáról történő ugrás második fajtáját, amely a disszonáns hangról tercre lép fel, kivételesnek kell tekintenünk Victoria stílusában, mivel erre a típusra csak egyetlen példát találtunk.<sup>23</sup> Ugyancsak egyszer fordul elő a harmadik forma is, amely a disszonáns hangról lelépő tercet tartalmaz (a cambiata kivételével).<sup>24</sup>

A semiminima értékű disszonanciára történő, majd az arról való elugrást is kivételesnek tekinthetjük Victoria stílusában, mivel csak két példájára bukkantunk.<sup>25</sup> Mindkét példában egy

<sup>22</sup> I, 3, 4, +1; 4, 2, 4; 30, 2, 3; 34, 2, +1; 35, 3, +1; 39, 1, 4; 68, 2, 3; 69, 3, +1; 71, 2, 4; 85, 3, 1; 85, 3, 4; 93, 2, 3; 93, 2, +2; 93, 3, 2; 93, 3, 4; 98, 3, 2; 101, 2, +1; 112, 3, 4; 120, 3, +2; 121, 2, 2; 121, 3, 4; 126, 1, 4; 126, 2, 4; 127, 2, 2; 131, 3, 3; 151, 2, 2; 151, 2, 4; II, 3, 1, 3; 5, 3, 3; 12, 3, +3; 22, 3, +2; 22, 4, 3; 23, 2, 3; 24, 4, 2; 25, 1, 1; 25, 1, 4; 30, 2, +2; 37, 1, +2; 78, 3, 4; 103, 3, 4; 108, 3, 2; 111, 1, 3; 116, 3, 6; 117, 2, 5; III, 1, 3, 2; 15, 1, 6; 15, 2, 1; 15, 2, 3; 24, 2, +2; 24, 3, 7; 31, 1, +2; 31, 2, 7; 31, 3, 4; 39, 1, +2; 50, 4, 3; 53, 5, 4; 59, 4, 1; 60, 1, 5; 63, 3, 4; 69, 3, +2; 71, 3, +3; 75, 1, 3; 79, 4, 5; 101, 1, 3; IV, 13, 2, 4; 17, 2, +3; 27, 2, +3; 35, 1, 2; 55, 2, +3; 77, 2, +3; 86, 2, +3; 94, 2, 5; 98, 1, 1; 102, 1, 1; V, 19, 1, 2; 19, 1, +3; 20, 3, +1; 22, 1, 4; 24, 3, 3; 25, 4, +3; 28, 1, 1; 36, 2, 2; 38, 3, 7; 44, 2, +1; 61, 3, 1; 76, 2, 3; 77, 4, 4; 79, 1, +1; 82, 2, 2; 93, 1, 2; 94, 4, 3; 96, 3, +1; 100, 2, 2; 101, 1, +3; 111, 2, 2; 120, 3, 4; 199, 2, +1; VII, 10, 2, +3; 13, 1, 3; 14, 4, 4; 21, 2, 3; 47, 1, 3; 81, 1, +1; 83, 1, +1; 87, 1, 5; 91, 1, +2; 92, 1, 2; 92, 3, 4; 95, 1, +2; 97, 2, 6; 99, 2, 1; 105, 3, 2; 112, 2, 1; 113, 2, +3; 113, 3, 3; 114, 1, +3; 114, 1, +1; 114, 3, 4; VIII, 16, 2, +3; 19, 4, 2; 23, 1, +2; 28, 2, 3; 33, 2, 2; 41, 3, +1.

<sup>23</sup> VIII, 41, 1, 2.

<sup>24</sup> VIII, 6, 2, 4.

<sup>25</sup> I, 78, 2, 3; VII, 113, 1, 2.



disszonáns semiminimára lelépő terc „oldódik” egy fellépő kvarttal. Érdeemes megjegyezni, hogy a disszonancia mindkét esetben szeptim.

Amikor megvizsgáljuk Victoriánál 1. a semiminima értékű disszonanciákra való ugrás; 2. a semiminima értékű disszonanciákról való ugrás és 3. a semiminima értékű disszonanciákra és arról való elugrás kezelését, nyilvánvalóvá válik, hogy a disszonáns semiminimáról való elugrás az egyetlen, amelyet rendszeresen használ. Ennek két leggyakoribb formája a disszonáns semiminimáról fellépő kvart és a cambiata.

A cambiata az egyetlen olyan jelenség Palestrina stílusában, amelyben disszonanciáról történő elugrás fordul elő. Ez olyan dallami formula, amely saját jellegzetességgel rendelkezik a konszonancia és a disszonancia viszonyában. A cambiata ősi formája egy három hangos figurából állt. Ha a harmadik hang nem záróhang volt, úgy negyedikként úgyszólván bármely tetszőleges hang következhetett, akár annak alsó szekundja, terce, kvartja, vagy felső terce, kvartja, kvintje, kis szextje, akár pedig felső oktávja. De már a 15. század is ismerte a „klasszikus formát”, amely negyedik hangként az előző hang felső szekundját alkalmazta. A 16. század első felében ez a forma azután minden mást kiszorít, a Palestrina-stílusban pedig egyeduralmukodóvá válik oly módon, hogy a felülről lépésszerűen bevezetett disszonanciát, mely súlytalan ütemrészen áll, lefelé irányuló tercugrással hagyja el, majd szekundlépést tesz felfelé. A cambiata egyetlen kissé szabálytalan, főleg Palestrina korai műveiben nem egészen ritka formája olyan fordulat, amelyben a cambiata harmadik hangját felfelé irányuló tercugrás követi, majd egy lefelé irányuló szekundlépés, s vele együtt a tulajdonképpeni feloldó hang, amely ily módon kettős késleltetéssel érkezik. A cambiata ebben a formában tehát öt hangra terjed ki, szemben a klasszikus cambiata négy hangjával. Ezek a formák az ütem bármelyik részén megtalálhatók. Előfordulnak olyan példák, ahol két cambiata egyidejűleg párhuzamos tercben vagy szextben mozog, és gyakran számos cambiata megjelenik a stretto-hoz hasonló módon.

Palestrina a cambiata négy ritmusmodelljét használja.<sup>26</sup> Ezek a ritmikai formák a következők előfordulásuk gyakoriságának sorrendjében:

1. pontozott minima-semiminima-minima-minima;
2. pontozott minima-semiminima- semiminima- semiminima;
3. négy semiminima;
4. pontozott minima-semiminima-pontozott minima-semiminima.

A két zeneszerző cambiata-kezelését összehasonlítva nyilvánvalóvá válik, hogy csupán csekély különbség van kettejük között. Ebben a tekintetben Victoria ugyanazokat a „szabályokat” követi, mint Palestrina, de mivel az összehasonlító elemzés hasonlóságokat és eltéréseket is tartalmaz, Victoria cambiata-használatát itt mutatjuk be.

---

<sup>26</sup> K. Jeppesen, *The Style of Palestrina and the Dissonance*, Dover Publications Inc., New York, 1970, 211–212.

Bár a három hangos cambiata archaikus forma, mind Palestrina, mind Victoria műveiben megjelenik.<sup>27</sup> Egy másik archaikus minta, amelyet Victoria használ a „Machaut-Landini zárlat” dallami formulája,<sup>28</sup> amely ekkor közel háromszáz éves. A Landini-zárlat előfordul Palestrina műveiben is.

Palestrina és Victoria műveiben egy olyan öt hangból álló cambiata a leggyakoribb, amelyben a negyedik hangot lépésszerűen emelkedő mozgás követi. Itt kell megjegyeznünk azonban azt, hogy a figura négyhangos forma, amelyben csak a második és a negyedik hangot lehet akár disszonanciaként, akár konsonanciaként kezelni. Az ötödik hang inkább a dallamvezetést szolgálja, mert ha a negyedik hangot lépésszerűen emelkedő mozgás követi, akkor a dallamvonal kevésbé lesz éles.

A cambiata két szólamban egyidejűleg is megjelenik tercpárhuzamban mozogva és minden esetben csak a negyedik hang a disszonáns.<sup>29</sup> Victoria zenéjében egy példát találtunk, ahol a cambiata figura kétszer egymás után fordul elő ugyanabban a szólamban szekvenciaszerű menetben.<sup>30</sup> A szekvencia természetesen ritka mind Palestrina, mind Victoria stílusában. A figura azért is szokatlan, mert egy nagyon ritka ritmikai modell szerepel benne: pontozott minima-semiminima-pontozott minima. Meg kell jegyeznünk, hogy az utolsó pontozott minimát a következő három hangos cambiata első hangjaként használja.

Victoria alkalmanként a cambiátát egy másik szólamban megjelenő késleltetéssel egy időben is használhatja. [6. kottapélda: Salve Regina – Mária-antifona, ahol a Cantus II-ben szereplő 4-3-as késleltetés egyidejűleg szólal meg az Altusban szereplő cambiata figurával.] Ebben a példában a cambiata második és negyedik hangja disszonáns, és a többi ritmikai modellel összehasonlítva a kevésbé gyakori pontozott minima és három semiminima-mintát követi.

6. kottapélda: VII, 126, 2, 2.

<sup>27</sup> I, 91, 3, +2; 95, 2, 4; V, 9, 1, 6; VI, 3, 1; 105, 4, 1; VII, 87,2, +2; VIII, 26, 1, 7; 35, 3, 3.

<sup>28</sup> I, 57, 2, 5; 99, 3, 2; 102, 3, +1; 113, 3, 1; 117, 1, +2; 129, 1, 3; II, 145, 2, 1; IV, 13, 1, 1; 70, 2, 1; V, 111, 2, 2; VI, 107, 3, 4; 141, 2, 3.

<sup>29</sup> IV, 53, 2, 2; 53, 2, +4;

<sup>30</sup> VII, 51, 2, +2.

Összefoglalva azt mondhatjuk, hogy *Victoria cambiata* használata olyan szorosan megegyezik Palestrináéval, hogy ha mindkettőjük példáit egymás mellé tesszük, rendkívül nehéz különbséget tenni. Meghatározó különbség a két zeneszerző és az angol mesterek között az, hogy az angol zeneszerzők, mint Christopher Tye (c. 1505–1572?), Thomas Tallis (c. 1505–1585), Robert White (c. 1538–1574) gyakrabban használják a három hangos modellt, és alkalmanként az első hangot késleltetésként kezelik.

## b) A szinkópa

Mint már korábban említettük, a legkisebb ritmusérték, amely ugyanakkora értékkel szinkópálhat: a minima.<sup>31</sup> A szinkópa együtthangzására nézve a 16. századi zeneszerzők a következő szabályokat tartották szem előtt:

1. Kétszólamú szerkesztés esetén disszonanciát csakis hangsúlyos minimán alkalmaztak, éspedig úgy, hogy a disszonáns hangot a megelőző hangsúlytalan ütemrésztől átkötötték, s azután lépcsőzetesen lefelé a legközelebbi hangsúlytalan ütemrésztre vezették tovább. A disszonanciát a legszívesebben kevésbé tökéletes konszonanciában (tercben, szextben, és decimában) oldották fel, és rendszerint mellőzték az üres kvinteket és oktávokat. Ebből az következik, hogy az ellenpontban felső szólamként csak a szeptim és a kvart állhatott, mint szinkópa-disszonancia, és a cantus firmus alatt elhelyezkedő ellenpont céljaira csak szekundot és nónát alkalmazhattak. Ha az ellenszólam szinkópával való disszonáns ütközésben már egy semiminima időtartama után tovább haladt, akkor az első, hangsúlyos semiminimát mindenkor ugyanannak a szólamnak két szekundlépése kellett hogy kövesse (azaz felső vagy alsó váltóhang, illetve lépésszerűen átfutó mozgás lefelé vagy felfelé). Ez alól csak a *cambiata* volt az egyetlen látszólagos kivétel.
2. Többszólamú szerkesztés esetén „rossz” disszonancia-átkötéseket is alkalmaztak – úgymint az alsó szólamban kötött kvartok és szeptimek, valamint a felső szólamban kötött szekundok és nónák –, amennyiben egyidejűleg az ilyen késleltetéshez képest „jó” kötés állt fenn. Ezen a helyen kell beszélnünk a „konszonáns kvartról”. A „konszonáns kvart” olyan hangköz, amit a 16. század legtöbb zeneszerzője gyakran használt. Ez a fogalom a basszus szólam fölött lépésszerűen a hangsúlytalan ütemrésztre bevezetett kvartot jelent, amely az utána következő hangsúlyos ütemegységen élesebb disszonanciát alkot, hogy azután a rákövetkező hangsúlytalan ütemegységen szabályos módon feloldódjon. A kötést itt tehát már disszonanciaként léptették be, s ez ellentétben állt a kontrapunkt szabályaival. Ebben az esetben

---

<sup>31</sup> Ezek a szabályok csak azzal a feltétellel érvényesek, hogy az ütemegység (számolási egység): a minima. Ugyanakkor a 16. század madrigálmuzsikájában különösen gyakran alkalmazott négyegyedűs ütemfajtaiban természetesen nincs

a kvart szinte konszonanciának tűnik, hiszen a késleltetett hang általában szekund vagy szeptim hangközt alkot egy harmadik szólammal. A konszonáns kvart két minima értékű, és a formula bármelyik hangsúlyos ütés elején kezdődhet. Ezen eszköz általános formája a következő: [7. kottapélda] Magának a késleltetésnek a feloldása lehet díszített vagy díszítés nélküli.

7. kottapélda

Soprano

Alto

Bass

5 6 6 - 5 6 5 -  
3 4 - 3 3 4 - 3

Victoria darabjaiban is szerepel konszonáns kvart, de csak ritkán az  $^5_3$ ,  $^6_4$ ,  $^5_3$  forma. Alkalmanként a konszonáns kvartot erős ütésen szereplő  $^6_5$ -tel kombinálja, így a következő formulát eredményezve:  $^6_5$ ,  $^6_4$ ,  $^5_4$ ,  $^5_3$ , s igen gyakran használja az  $^5_3$ ,  $^6_4$ ,  $^5_4$ ,  $^5_3$  alakot is. Ugyanakkor nagyon sokszor jelenik meg Victoria műveiben olyan szinkópa, amely nem található meg Palestrinánál, s legjellemzőbb formája semiminima-minima-semiminima értékű hangokból áll. Ezen diminuált forma első hangja súlyos ütemrészen helyezkedik el, akár az első, akár a harmadik ütemegységen.<sup>32</sup>

A Palestrina-stílusban a konszonáns kvart-modellt alkalmanként augmentálják, aminek eredményeként a kvart szeptim vagy szekund távolságra kerül az egyik felső szólamtól, mint egy szabadon előkészített késleltetés. Ez leggyakrabban kadenciákban és a háromnál több szólamú művekben fordul elő. Az a szólam, amelyben a szekund vagy a szeptim megjelenik az, amelyben általában a kvart vagy a szext jelenik meg a konszonáns kvart-modell esetében. Palestrina ezt minima-semibrevis-minima értékekben használja, de előfordul diminuált formában is. [8. kottapélda]

akadálya a semiminima és a rákövetkező semiminima szinkópaként való egybekötésének.

<sup>32</sup> Diminuált „konszonáns kvart”: I, 15, 4, 4; 91, 3, 5; 91, 3, +3; 95, 2, 1; 135, 1, 2; 135, 1, 3; 136, 2, +1; 136, 3, 1; 136, 3, 4; 136, 3, 5; 140, 3, 1; 140, 3, 4; 151, 2, +2; 151, 2, +1; 155, 2, 3; II, 70, 3, 1; 71, 4, 2; 164, 3, 2; 170, 1, +1; IV, 64, 2, 2; 104, 1, 3; 105, 3, 3; V, 105, 1, 2; 171, 1, 4; VI, 59, 1, 3; 77, 1, +1; 78, 1, 2; 85, 2, 2; VII, 22, 2, 3; 22, 2, +1; 23, 1, 2; 23, 1, 4; 31, 1, 4; 31, 1, 5; 31, 1, 7; 37, 1, 5; 61, 1, 2; 61, 1, 3; 136, 2, 3; 138, 2, 1; 149, 2, +1; 157, 2, +3; 158, 1, 5; 159, 1, +1; 159, 2, 2; VIII, 3, 2, +1; 3, 4, 1; 3, 4, 3.

8. kottapélda: Palestrina IV, 7, 3, 4.

The musical score for the 8th example shows five vocal parts: Soprano, Mezzo-Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The time signature is 4/4 and the key signature has one flat. The Soprano part begins with a whole rest followed by a long note with a slur. The Mezzo-Soprano part has a sequence of quarter notes. The Alto part has a half note followed by a quarter note. The Tenor part has a quarter note followed by a half note. The Bass part has a quarter note followed by a half note.

Victoria műveiben jóval többször fordul elő ez a jelenség, mint Palestrina darabjaiban. De amíg Palestrina általában csak kadenciákban használja, addig Victoria szabadabban kezeli. Meg kell említenünk, hogy a kvartot megelőző akkord minden példában alaphelyzetű. Egy példát találtunk arra, hogy Victoria a konszonáns kvartot szextakkorddal készíti elő, így a  $^6_3, ^6_4, ^5_4, ^5_3$  modellt eredményezve az  $^5_3, ^6_4, ^5_4, ^5_3$  helyett.<sup>33</sup> Diminúció nélkül két helyen lehet megtalálni: Magnificat 5. toni – III, 42, 4, +1 és III, 44, 5, 3.

A konszonáns kvart legérdekesebb változata hasonló mintát követ, de a konszonáns hangköz nem kvart, hanem szeptim, amely lépésszerűen bevezetett, hangsúlyos helyen disszonáló, majd szabályosan feloldott. A következő példában a felső szólamban lépésszerűen bevezetett szeptim feloldódik egy kitarított alsó szólam fölött. A harmadik ütemegységen a szeptim 4-3-as késleltetést alkot a két másik szólammal. [9. kottapélda: Peccantem me quotidie – responzórium]

9. kottapélda: VI, 121, 2, +2.

The musical score for the 9th example shows four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The time signature is 4/4 and the key signature has one sharp. The Soprano part has a quarter note followed by a half note. The Alto part has a quarter note followed by a half note. The Tenor part has a quarter note followed by a half note. The Bass part has a quarter note followed by a half note.

<sup>33</sup> VI, 59, 1, 3.

Mint láttuk, Victoria gyakran használta a konzonáns kvartot diminuált formában. Ugyanez igaz a „konzonáns szeptimre” is.<sup>34</sup> Ez az eljárás megtalálható mind az első, mind a harmadik ütemegységen, és előfordul mind a szélső, mind a belső szólamokban.

A következő példában ugyanez a jelenség a harmadik ütemegységen kezdődik. [10. kottapélda: Magnificat 6. toni] A harmóniai elemzés II<sup>7</sup>-I kapcsolatot mutat. Ez arra enged következtetni, hogy a „konzonáns szeptim” szabályszerűen és állandóan nem fordul elő konzonáns kvarttal sem minima, sem semiminima értéken. Mindazonáltal ez a jelenség létezik Victoria zenéjében, és nem fordul elő a Palestrináéban.

10. kottapélda: III, 99, 2, 3.

The image shows a musical score for three voices: Alto, Tenor, and Bass. The music is in 4/4 time and G minor. The Alto part starts with a half note G4, followed by quarter notes F4, E4, D4, C4, and B3. The Tenor part starts with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3, and B2. The Bass part starts with a half note G2, followed by quarter notes F2, E2, D2, and C2. The third measure shows a 7-6, 4-3 interval in the Alto and Tenor parts, which is the focus of the analysis.

A semiminima-minima-semiminima forma másik diszsonáns alakja a késleltetés. Azok a jelenségek, amelyeket ebben a diminuált alakban használ a 7-6, 4-3, a 7-6, a 4-3, 2-3 és a 7-6, 4-3, 2-3 kombinációi.<sup>35</sup> Az alábbi példában a 7-6, 4-3-as késleltetés diminuált alakja a harmadik ütemegységen jelenik meg. Ebben a példában figyelemre méltóak a késleltetésben részt nem vevő szólamok semiminima-párjai. Ez a ritmikai elhelyezkedés önmagában is szokatlan a Palestrinastílusban, hiszen a semiminima-párok általában hangsúlytalan ütemrészen fordulnak elő, és ha hangsúlyos ütemegységen jelennek meg, akkor vagy az előző minimáról vannak átkötve, vagy brevis követi őket. Ez nem szokatlan Victoria műveiben, és olyan gyakori, hogy Palestrinával ellentétben Victoria stílusjegyének lehet tekinteni. [11. kottapélda: Ave Maria]

<sup>34</sup> III, 99, 2, 3; IV, 122, 1, 3.

<sup>35</sup> I, 132, 2, +2; 134, 3, 4; 134, 3, +1; 154, 1, 2; II, 73, 3, 2; 75, 1, +2; 75, 2, 1; 79, 2, 2; 87, 2, 4; 87, 2, +1; 147, 2, 3; 153, 4, +3; 153, 4, +2; IV, 88, 1, 3; 104, 1, +1; VII, 61, 2, 2; 138, 1, +2; 149, 1, 2; 149, 1, +1; 149, 2, 2; VIII, 4, 2, 1.

A

11. kottapélda: VIII, 4, 2, 1.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 4/2 time and consists of four staves. The Soprano staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Alto staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Tenor staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and an octave sign (8). The Bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is a single melodic line for each voice part, consisting of a sequence of notes: a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The Soprano part has a sharp sign above the final note. The Alto part has a sharp sign above the final note. The Tenor part has a sharp sign above the final note. The Bass part has a sharp sign above the final note.

A semiminima-minima-semiminima késleltetés másik kombinációja olyan 4-3-as késleltetés, amelyben a szinkópa egy másik szólammal – példánkban a legfelsővel – nóna, majd decima hangközt alkot. A következő példában ez a jelenség a harmadik ütemegységen kezdődik. [12. kottapélda: Missa Trahe me post te – Gloria]

12. kottapélda: II, 147, 2, 3.

Musical score for Soprano I, Soprano II, Alto, and Tenor. The score is in 4/2 time and consists of four staves. The Soprano I staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Soprano II staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Alto staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Tenor staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and an octave sign (8). The lyrics are: te glo - ri - fi - ca - mus. The Soprano I part has a sharp sign above the final note. The Soprano II part has a sharp sign above the final note. The Alto part has a sharp sign above the final note. The Tenor part has a sharp sign above the final note.

A késleltetésen kívül számos más, Palestrina stílusától eltérő jellegzetességet kell itt megjegyeznünk.

Először: A Palestrina-zene a semiminimára nézve a hangismétlésnek csak egyetlen formáját ismeri, mégpedig a lefelé irányuló portamento-t, amely rendszerint szinkópált hangjegy előtt áll. Palestrina műveiben, ha egy semiminima értékű hangot ugyanaz a hang repetálva követ, az első semiminima általában az utána következő anticipációja. Ebben a példában a semiminimák

repetíciójában nincs anticipáló hang. Ez gyakran előfordul Victoria zenéjében, és leginkább a homofón szerkesztésmódban otthonos.

Másodsor: semiminima értékű szünet Palestrinánál csak ritkán fordul elő, ám Victoriánál meghatározó rendszerességgel van jelen a homofón kompozíciókban.

Harmadszor: Palestrina alapvető jellegzetessége, hogy minden, semiminimánál nagyobb hangjegyérték lehet szótag hordozója. Semiminima csak akkor, ha pontozott minima előzi meg, és utána minima, vagy ennél nagyobb érték következik. Több egymást követő semiminima közösen lehet egyetlen szótag hordozója. Ezzel szemben nagyon gyakori Victoria zenéjében, hogy semiminima értékű hangok szótagokat kapnak, mivel stílusa Palestrináénál kevésbé kontrapunktikus.

A szext hangköz is használatos a semiminima-minima-semiminima mintában. A következő két példában a szextet Victoria disszonanciaként kezeli. [13a. kottapélda: Te Deum, 13b. kottapélda: Lauda Sion Salvatorem – sequentia ] A negyedik ütemegységen szereplő akkord mindkét példában alaphelyzetű, és D-T kapcsolatot eredményez (E<sup>43</sup>-A; G<sup>43</sup>-C).

13a. kottapélda: V, 104, 2, 2.



13b. kottapélda: VII, 138, 1, +2.





A 14. kottapéldában [Missa Alma Redemptoris Mater – Gloria] Victoria ismét a szextet használja kevésbé tökéletes konszonanciaként, hangsúlyos átmenő hang szerepében.<sup>36</sup> Ez a példa harmóniai szempontból is fontos, mivel a szólamok III-IV<sup>43</sup>-V<sup>43</sup>-I akkordokat szólaltatnak meg. Megjegyzendő itt még a repetált semiminima is. Ez a részlet az első ütemegységen kezdődik, ami azért is figyelemre méltó, mert Victoriánál jóval gyakoribb a harmadik ütemegységen szereplő forma.

14. kottapélda: IV, 104, 1, +1.

The musical score for the 14th example is written for four voices: Soprano, Mezzo-Soprano, Alto, and Bass. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The Soprano part begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a whole note B4. The Mezzo-Soprano part begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note C5, and a whole note B4. The Alto part begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note C5, and a whole note B4. The Bass part begins with a whole rest, followed by a half note G3, a half note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, and a whole note B3.

Victoria zenéjében a semiminima-minima-semiminima képletnek még számos olyan változata van, amely nem alkot diszsonanciát. Az egyik ilyen az első semiminima helyén szünetet hoz, amit egy minima majd egy semiminima követ. A következő példa az egyetlen Victoria zenéjében, ahol ez a forma hangsúlytalan ütemegységen kezdődik. [15. kottapélda: Pastores loquebantur ad invicem – motetta] Ezen példa ritmikai különlegességéhez nagyban hozzájárul, hogy ez a jelenség két egymást követő ütemegységen jelenik meg. Egyik figura sem tartalmaz diszsonanciát.

15. kottapélda: I, 144, 3, 3.

The musical score for the 15th example is written for four voices: Soprano, Mezzo-Soprano, Alto, and Bass. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The Soprano part begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a whole note B4. The Mezzo-Soprano part begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a whole note B4. The Alto part begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a whole note B4. The Bass part begins with a whole rest, followed by a half note G3, a half note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, and a whole note B3.

<sup>36</sup> lásd még: V, 104, 2, 2; VII, 136, 1, 5; 136, 1, 6; 137, 1, +1; 137, 2, 1; 138, 1, +2.

Victoria műveiben a semiminima-minima-semiminima formula szöveg-kiemelésre is használatos.<sup>37</sup> [16. kottapélda: Lauda Sion Salvatorem – sequentia] A *jubilatio* szónak két ritmikai hangsúlya is van. Az első a „ju” szótagra kerül azáltal, hogy az első ütemben a szinkópán belül helyezkedik el, míg a „la” szótagnak a második ütemben megjelenő semiminima-minima-semiminima minta ad egy második hangsúlyt. Külön fel kell hívnunk a figyelmet itt még a basszusban szereplő bővített kvart lépésre, valamint az alt és basszus szólamok között fennálló oktávpárhuzamra.<sup>38</sup>

16. kottapélda: VII, 138, 1, 3-4.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 4/4 time. The lyrics are 'men - tis ju - bi - la - ti - o'. The Soprano and Alto parts have a similar melodic line, while the Tenor and Bass parts have a different rhythmic pattern. The Tenor part has an '8' below the first measure, indicating an octave. The Bass part has a '4' below the first measure, indicating a fourth.

A Victoria-összkiadás kötetenkénti elemzése azt mutatja, hogy a semiminima-minima-semiminima képlet a következő formákban jelenik meg:

1. Diminuált „konzonáns kvart”, amely egyforma gyakorisággal kezdődik mindkét hangsúlyos ütemegységen.
2. Olyan „konzonáns kvart”, ahol a kvart szeptim vagy szekund hangközt alkot a felső szólamok egyikével egy késleltetés szabad előkészítésének formájában.
3. Olyan diminuált „konzonáns kvart”, ahol a konzonáns hármashangzat szext megfordításban szerepel a megszokottabb alaphelyzettel szemben.
4. A „konzonáns szeptim”.
5. Diminuált késleltetés egyforma gyakorisággal mindkét hangsúlyos ütemegységen. A következő késleltetések fordulnak elő: 7-6; 7-6, 4-3; 4-3, 2-3; 7-6, 4-3, 2-3.
6. Olyan késleltetés, ahol az első semiminima hangsúlyos átmenő hang.
7. Szöveg- vagy szótaghangsúly.
8. Semiminima értékű szünet az első hang helyén, leggyakrabban ritmikai érdekességként.

<sup>37</sup> II, 72, 4, 2; 76, 3, 3; III, 88, 2, 3; 88, 2, +2; 88, 2, +1; 89, 1, 1; 89, 1, 2; IV, 95, 2, +2; 105, 2, 4; VII, 55, 1, 6; 64, 2, 2; 137, 2, +2; 138, 1, 1; 138, 1, 3; 138, 1, 4; 138, 1, +1; 138, 2, 2; 138, 2, 3; 139, 1, 1; 139, 1, 2.

<sup>38</sup> Valószínűleg sajtóhiba a basszus F-G-H menete és helyette F-G-C éneklendő. Lásd az első kórus azonos helyét.

Mind a nyolc forma esetében emlékezetünkben kell tartanunk, hogy a példák legnagyobb része inkább homofón, mint kontrapunktikus jellegű.

### c) Minima értékű disszonanciák

Ha Palestrina és Victoria legjellemzőbb darabjait egymás mellé tennénk, pusztán a minima értékű disszonanciák alapján nagyon nehezen lehetne meghatározni, hogy melyik kompozíció melyik zeneszerzőnek a műve. Ez alapvetően annak a ténynek köszönhető, hogy a Palestrina-stílusban a minima értékű disszonancia egyetlen formája az átmenő disszonancia.

Palestrina műveiben az átmenő minima értékű disszonancia emelkedő vagy ereszkedő dallammenetben, hangsúlytalan ütemegységen fordul elő, és pontozott minima esetében a pontra eső érték nem disszonáns, kivéve, ha kvart hangközt alkot a két felső szólam között.

Victoria zenéjében tizenkét példát találtunk disszonáns átmenő minimára pontozott minimával szemben. Ebből kilenc ereszkedő és három emelkedő. A tizenkettőből tíz a második ütésen fordul elő. A következő táblázat ezek előfordulási helyét jelzi.

IX. táblázat: Átmenő disszonáns minima pontozott minimával szemben.

hely	ütés	irány	
I, 94, 2, +1	2	ereszkedő	
II, 62, 3, +2	4	emelkedő	
IV, 48, 1, 2,	2	emelkedő	
IV, 48, 1, +1	2	emelkedő	
IV, 98, 1, +3	2	ereszkedő	
V, 83, 4, 4,	2	ereszkedő	
V, 155, 2, +2	4	ereszkedő	
V, 161, 1, +3	2	ereszkedő	két szólamban egy időben
V, 192, 3, +3	2	ereszkedő	két szólamban egy időben
V, 192, 3, +3	2	ereszkedő	

Ezekon kívül három másik minima értékű disszonanciát találunk (a késleltetésen kívül), ám ezek közül egy sem tekinthető tipikusnak. Ezek tartalmazzak:

1. minima értékű anticipációt, amelyik a negyedik ütésen fordul elő (V, 159, 3, +2 Aleph. Ego vir videns – lamentáció);
2. minima értékű alsó váltóhangot, amely gyors 3/1-ben jelenik meg a második ütemegység második felén (II, 175, 1, 4 Missa Ascendens Christus – Sanctus);

3. hangsúlyos ütemegységen levő átmenő minimát (V, 57, 3, 2 és VIII, 2, 1, +2 *Lauda mater Ecclesia* – himnusz, *Jesu dulcis memoria* – himnusz). Mindkettő a harmadik ütésen fordul elő. Az egyikben ereszkedő szeptim, a másikban emelkedő kvart a disszonancia.

d) A késleltetés

A késő reneszánsz és különösképpen Palestrina stílusában az egyetlen, hangsúlyos ütemegységen (az 1., 3., 5. stb. ütésen) rendszeresen előforduló disszonancia a késleltetés, amely hangsúlytalan ütemegységen előkészített, és a következő hangsúlytalan ütemegységen feloldott hang. Alkalmanként a késleltetés feloldása egy ütéssel később is történhet. Palestrina disszonanciakezelése a következő pontokban foglalható össze:<sup>39</sup>

1. 7-6-os késleltetés: vagy egy belső, vagy a legfelső szólamban jelenik meg, gyakran egy harmadik szólamban levő 4-3-as késleltetéssel egy időben.
2. 4-3-as késleltetés: gyakrabban fordul elő a három vagy több szólamú írásmódban, mint a két szólamúban, de találhatunk rá példát három vagy több szólamú tételek két szólamú szakaszaiban is.
3. A 9-8-as késleltetés viszonylag ritka. Általában akkor fordul elő, amikor egy harmadik szólammal 2-3-as és 7-6-os késleltetést alkot.
4. Kettős késleltetés: a 7-6, 4-3-as és a 9-8, 4-3-as fordul elő viszonylag gyakrabban.

Victoria zenéjében a 4-3-as és 7-6-os késleltetés gyakran ugyanabban a formában található meg, mint Palestrinánál.<sup>40</sup> Azonban a késleltetésnek számos olyan típusa van, amelyet Victoria sokkal nagyobb gyakorisággal használ, mint Palestrina. Például az előbb említett 9-8-as késleltetés, amely Palestrinánál viszonylag ritka, Victoria műveiben általánosabb, és 9-8, 6-5, 4-3 kombinációban is megjelenik.<sup>41</sup>

Victoria zenéjében a 2-1-es késleltetés viszonylag gyakori. Előfordul önmagában, valamint 4-3-as késleltetésben.<sup>42</sup> 7-8 és 4-5-ös késleltetésre csak egy-egy példát találunk Victoriánál.<sup>43</sup> A 7-6,

<sup>39</sup> G. Soderlund, *Direct Approach to Counterpoint in 16<sup>th</sup> Century Style*, New York, 1947, 81–85. lásd még: H. Luckhardt, „A Guide to the Writing of Polyphony in Sixteenth-Century Continental Sacred Style”, diss. University of Wisconsin. é.n.

<sup>40</sup> **4-3**: I, 35, 4, +3; 41, 3, +3; 55, 2, 1; 86, 3, 1; II, 110, 3, +1; 111, 3, +3; 142, 2, +1; 165, 2, 5; 171, 1, +2; 174, 2, 4; IV, 34, 1, 4; 35, 1, +2; 73, 2, 5; 86, 1, 1; V, 17, 2, 4; 49, 2, +2; 57, 3, +3; 59, 4, 2; 70, 1, +3; 76, 3, +1; 79, 2, 1; 105, 4, +2; 128, 3, 5; 129, 3, +2; 141, 1, 1; 152, 4, +1; 182, 3, +1; VIII, 26, 2, +2.

**7-6**: IV, 113, 3, 3; V, 46, 4, +2; 47, 1, +3; 56, 2, 4; 56, 4, +2; 58, 3, 6; VIII, 31, 1, +2.

<sup>41</sup> **9-8**: I, 127, 3, 4; 147, 2, +1; II, 83, 3, +2; 95, 1, +3; 100, 3, 5; 142, 3, +2; 162, 2, +3; 174, 1, +2; III, 14, 3, 1; IV, 30, 4, 4; 50, 1, 5; V, 44, 4, 3; 61, 4, 4; 120, 2, +2; 129, 1, +2; 134, 1, 1; 182, 3, +2; 183, 3, +1; 194, 3, 5.

**9-8, 6-5, 4-3**: I, 120, 1, +3.

<sup>42</sup> **2-1**: III, 48, 3, 4; 66, 4, 4; V, 21, 2, 4; 26, 1, 3; 36, 3, 1.

**4-3, 2-1**: III, 29, 3, 5.

<sup>43</sup> **7-8**: V, 53, 2, +1. **4-5**: VIII, 32, 2, 6.

4-3-as késleltetés különleges példája a következő. [17. kottapélda: Missa Surge propera – Gloria]<sup>44</sup>  
 Mindkét késleltetés feloldása módosított hang, így az eredmény a kettős vezetőhangos, vagy „burgundiai” kadencia. Victoria használja az augmentált késleltetést is.<sup>45</sup>

17. kottapélda: II, 125, 1, +1.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Mezzo-Soprano, Alto, and Tenor. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The Soprano part begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and finally a quarter note G4. The Mezzo-Soprano part begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and finally a quarter note G4. The Alto part begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and finally a quarter note G4. The Tenor part begins with a half note G3, followed by a quarter note F#3, then a quarter note G3, and finally a quarter note G3. The score illustrates a 4-3 delay resolution where the suspended note (G) is resolved to a modified note (A) in the following measure.

Palestrina megoldása a díszített késleltetésre a következő: a késleltetett hangot lépésszerűen egy semiminimára vezeti, amit egy másik ereszkedő semiminima, majd pedig egy fellépő semibrevis, minima vagy semiminima követ. Victoria is használja ezt a formulát, de a késleltetett hang után következő semiminimák számát akár hatra, sőt nyolcra is felemeli, vagy az utolsó semiminimát két fusával helyettesíti.<sup>46</sup> Ilyen eljárásra nem találunk példát Palestrina műveiben.

A Palestrina-stílusban a késleltetett diszsonancia feloldása legalább egy vagy két ütésig tart akár díszített, akár díszítés nélküli a feloldás. Victoria műveiben a feloldás gyakran csak egy fél ütésnyi, miként a korabeli angol zeneszerzőknél, amilyenek Robert White (c. 1538–1574), William Byrd (1543–1623) vagy Thomas Tallis (c. 1505–1585). Nagyon fontos különbség Palestrina és Victoria között, hogy amíg Victoriának egy késleltetés feloldására elegendő egy ütés fele (például egy semiminima),<sup>47</sup> addig Palestrina műveiben ilyen soha nem fordul elő. Ráadásul Victoria gyakran elugrik a fél ütésnyi feloldó hangról.<sup>48</sup>

<sup>44</sup> További példák: II, 136, 1, 4; V, 32, 2, +2.

<sup>45</sup> V, 159, 1, 4.

<sup>46</sup> I, 37, 4, +3; II, 125, 2, +2; IV, 1, 2, 4; 5, 3, +2; V, 72, 5, 3.

<sup>47</sup> I, 43, 3, 2; 46, 4, 3; II, 19, 2, 1; 19, 2, +2; 20, 2, 3; 63, 2, 4; 86, 1, 4; 103, 1, 2; 109, 3, +1; 120, 4, 3; 121, 1, 4; 124, 5, +3; 131, 1, +3; 136, 3, 4; 137, 1, 4; 140, 2, +3; 144, 1, 1; 144, 1, 4; 144, 2, 2; 148, 2, +2; 156, 3, +4; III, 29, 1, 3; 29, 1, 5; 29, 1, +1; 53, 5, +3; 55, 2, +3; IV, 16, 4, +1; 25, 1, 1; 29, 1, 4; 30, 4, 1; 31, 3, 5; 43, 4, 4; 87, 1, 4; V, 3, 2, 3; 26, 1, 4; 42, 1, 1; 50, 2, +3; 51, 4, +2; 69, 2, +2; 69, 3, +2; 79, 3, 5; 87, 4, 2; 111, 2, 4; 129, 3, +3; 162, 1, 2; 169, 1, 2; 194, 5, 1, VIII, 6, 1, +2; 6, 3, 6; 7, 1, 2; 11, 2, 1; 15, 3, +1; 35, 2, +2.

<sup>48</sup> Tiszta kvart felfelé: I, 140, 3, +1; II, 145, 1, 4; V, 101, 2, +1.

Terc felfelé: II, 109, 3, 4; 119, 3, 5; 127, 3, 4; III, 37, 2, +2; IV, 28, 2, 2.

Tiszta kvint felfelé: III, 40, 1, +3; VI, 117, 3, 2.

Egy másik Victoria-féle jellegzetesség az, amikor a késleltetett hang leugrik egy tercet, majd fellép a feloldásra.<sup>49</sup> Victoria díszíthet egy késleltetést leugró kvinttel, majd a feloldásra visszaugró kvarttal.<sup>50</sup> Mindez teljesen idegen Palestrina stílusától.

A következő példa szokatlan Victoria zenéjében. [18. kottapélda: Missa Dominicalis – Sanctus] Ebben a példában a szeptimet először konszonanciaként, majd rögtön utána késleltetett disszonanciaként kezeli Victoria. De a késleltetésben a disszonanciát rendes körülmények között konszonancia előzi meg, míg itt az előkészített hang egy szeptim! Figyelemre méltóak ennek a példának a harmóniai összefüggései is. Nyilvánvaló, hogy Victoria, aki reneszánsz zeneszerző és a modális gyakorlatot minden tekintetben követi, itt világosan tonális kadenciát ír. Még érdekesebb az előkészítetlen szeptimnek az a használata, amely majd sokkal későbbi zeneszerzők műveiben található meg.

18. kottapélda: VIII, 12, 4, +2.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 4/4 time. The Soprano part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The Alto part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The Tenor part starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. The Bass part starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, and a quarter note G3. The Soprano part has a dissonance on the final G5 note, which is a septime above the Bass part's G3.

#### e) A szext hangköz

Francisco de Salinas (1513-1590), Victoria kortársa és honfitársa 1577-ben Salamancában kiadott „*De musica libri septem*” című elméleti művében a következőképpen osztályozza a hangközöket<sup>51</sup>: Tökéletes = tiszta prím, tiszta oktáv, tiszta kvint, nagy terc; Kevésbé tökéletes = kis terc, nagy szext, kis szext, tiszta kvart.

Nem lehet kérdéses, hogy Victoria és Palestrina a szextet késleltetés feloldásaként használta, de használatát kiterjesztették és a kvintet, a tökéletes konszonanciát a kevésbé tökéletes

<sup>49</sup> I, 67, 3, +1; 68, 2, 4; 71, 2, +4; 76, 1, +2; 76, 2, +2; 113, 2, 3; 113, 2, 4; 113, 3, +3; 116, 3, +2; 116, 3, +1; 117, 2, 3; 117, 2, 4; II, 28, 4, +3; III, 34, 2, 3; V, 7, 4, 6; 18, 2, 4; 64, 3, 4; 66, 4, 3.

<sup>50</sup> V, 102, 2, 3.

<sup>51</sup> A. Daniels, „Microtonality and Mean-Tone Temperament in the Harmonic System of Francisco Salinas”, *Journal of Music Theory*. Spring 1965, 19.

szext feloldásának tekintették, vagy a kevésbé tökéletes szextet ugyanazzal az óvatossággal kezelték, mint egy disszonanciát. A Victoria-összkiadás ötödik kötetét választottuk ki arra, hogy a szext hangköz kezelésének módjait bemutassuk. Egyedül ebben a kötetben a szext 6-5-ös késleltetésként 55× jelenik meg,<sup>52</sup> a következő formákban:

1. Egyszerű, díszítés nélküli késleltetés az első ütésen;<sup>53</sup>
2. Egyszerű, díszítés nélküli késleltetés a harmadik ütésen;<sup>54</sup>
3. Egyszerű késleltetés díszített feloldással az első ütésen;<sup>55</sup>
4. Egyszerű késleltetés díszített feloldással a harmadik ütésen;<sup>56</sup>
5. Egyszerű késleltetés anticipált feloldással az első ütésen;<sup>57</sup>
6. Egyszerű késleltetés anticipált feloldással a harmadik ütésen;<sup>58</sup>
7. Egyszerű késleltetés minima értékű feloldással a harmadik ütésen;<sup>59</sup>
8. Késleltetés-lánc az első és a harmadik ütésen;<sup>60</sup>
9. Egyszerű késleltetés záró kadenciában;<sup>61</sup>
10. 6-5, 4-3-as késleltetés egymás után az első ütésen;<sup>62</sup>
11. 6-5, 4-3-as késleltetés egymás után a harmadik ütésen;<sup>63</sup>
12. 6-5, 4-3-as késleltetés egymás után az első ütésen anticipált feloldással;<sup>64</sup>
13. 6-5, 4-3-as késleltetés egyszerre az első ütésen;<sup>65</sup>
14. 6-5, 4-3-as késleltetés egyszerre a harmadik ütésen;<sup>66</sup>
15. 6-5, 4-3-as késleltetés egyszerre az első ütésen fél értékű feloldással.<sup>67</sup>

<sup>52</sup> V, 13, 3, +3; 14, 2, +2; 14, 3, 1; 14, 3, +1; 20, 2, +2; 21, 1, 5; 25, 1, 5; 25, 2, 1; 33, 3, 4; 35, 2, 1; 44, 2, 4; 45, 2, 1; 48, 4, +2; 53, 1, +2; 55, 4, +2; 61, 2, 4; 65, 3, 1; 67, 1, +1; 69, 4, 4; 71, 4, +1; 76, 1, 6; 76, 2, 4; 79, 2, +1; 82, 1, +1; 84, 1, +1; 87, 2, +1; 98, 2, +1; 111, 2, +1; 120, 1, +2; 120, 2, +3; 126, 4, +1; 132, 1, 4; 138, 5, 5; 144, 2, +1; 157, 1, +4; 160, 3, 4; 161, 2, +2; 162, 1, 1; 162, 4, 1; 162, 4, 3; 165, 1, 1-2; 173, 2, 5; 178, 1, 5; 178, 3, 2; 179, 1, 3; 179, 1, 4; 189, 3, 2; 189, 4, 2; 190, 1, 4; 190, 2, 2; 191, 1, 1; 194, 2, 2; 194, 2, 4; 196, 3, 1; 197, 1, +3.

<sup>53</sup> V, 25, 2, 1; 53, 1, +1; 65, 3, 1; 84, 1, +1; 160, 3, 4.

<sup>54</sup> V, 20, 2, +2; 53, 1, +2; 55, 4, +2; 69, 4, 4; 162, 4, 1; 179, 1, 3; 189, 4, 2.

<sup>55</sup> V, 25, 1, 5.

<sup>56</sup> V, 14, 3, +1.

<sup>57</sup> V, 14, 3, 1; 71, 4, +1; 190, 1, 4; 197, 1, +3.

<sup>58</sup> V, 14, 2, +2; 21, 1, 5; 161, 2, +2.

<sup>59</sup> V, 138, 5, 5; 157, 1, +4; 162, 4, 3; 196, 3, 1.

<sup>60</sup> V, 164, 4, +1; 165, 1, 1-2.

<sup>61</sup> V, 82, 1, +1; 98, 2, +1.

<sup>62</sup> V, 48, 4, +2.

<sup>63</sup> V, 44, 2, 4; 45, 2, 1; 61, 2, 4; 67, 1, +1; 120, 2, +3; 162, 1, 1; 189, 3, 2; 190, 2, 2; 191, 1, 1.

<sup>64</sup> V, 14, 3, 1.

<sup>65</sup> V, 76, 2, 4; 79, 2, +1; 87, 2, +1; 111, 2, +1; 126, 4, +1; 178, 3, 2; 179, 1, 4; 194, 2, 2; 194, 2, 4.

<sup>66</sup> V, 35, 2, 1; 120, 1, +2; 173, 2, 5; 178, 1, 5.

<sup>67</sup> V, 132, 1, 4; 144, 2, +1.

## f) A keresztállás

A keresztállás Willi Apel meghatározása szerint<sup>68</sup> „*a zenei szövet horizontális elemének diagonális pozícióban történő használata*”. Ebben az értelemben aminek kromatikusan egy szólamban kellene lennie, azt két különböző szólam között osztják meg.

A Palestrina-stílusban nagyon ritka, hogy egy hangot kromatikusan alterált formája kövessen: más szóval tilos a kromatikus félhang lépés. Mindazonáltal keresztállást mind Palestrinánál, mind Victoriánál találhatunk, még hozzá két formában: 1. dúr hármashangzat után moll következik ugyanabban a megfordításban vagy 2. dúr hármashangzat után dúr következik szext megfordításban.

A legnagyobb különbség Palestrina és Victoria között a keresztállás használatának gyakoriságában rejlik. Míg Palestrina műveiben igen ritka, addig Victoria darabjaiban több mint ötvenre akadtunk.<sup>69</sup>

## g) Modalitás és tonalitás

Az az alapvető harmóniai anyag, amely a három- vagy több szólamú kompozíciókban használatos, magába foglalja a dúr és moll hármashangzatokat alaphelyzetben, valamint a dúr, moll, szűkített és ritkán bővített hármashangzatokat<sup>70</sup> szext megfordításban. A 16. század komponistái nem szerepeltetnek bővített hármashangzatot alaphelyzetben,<sup>71</sup> és ha egy szűkített hármashangzat alaphelyzetben tűnik fel, diszsonanciaként kezelik. A kvartszext megfordítású hármashangzatok a basszussal kvartot alkotnak, és általában átmenő diszsonanciaként, konszonáns kvartként, vagy késleltetésként kezelik.

Victoria zenéjében van olyan példa, ahol a szűkített hármashangzat alaphelyzetben fordul elő egy késleltetés eredményeként. Itt a késleltetés feloldása szűkített kvintet alkot a felső

<sup>68</sup> W. Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, 1961. 195.

<sup>69</sup> **Cisz-C** (10 db): I, 21, 2, 6; III, 38, 3, +4; 99, 2, 1; IV, 3, 2, 4; 37, 3, +2; V, 49, 1, 2; 78, 1, 2; 87, 2, 3; 197, 3, 1; VI, 109, 2, 1.

**E-Esz** (1 db): II, 167, 1, 3.

**Esz-E** (3 db): I, 98 2 +2; VI, 32, 1, 1; VII, 100, 2, 2.

**Fisz-F** (20 db): I, 10, 1, 2; 64, 2, 2; 66, 2, 1; 147, 2, 2; II, 80, 2, +1; 126, 2, 1; 167, 1, 3; 174, 2, 4; IV, 1, 2, 2; 18, 1, +2; 21, 1, +2; 72, 1, +1; 78, 1, +2; 79, 2, +2; V, 138, 1, +2; 145, 2, 2; VII, 14, 1, 1; 15, 2, +3; 109, 2, 3; VIII, 2, 4, 6.

**F-Fisz** (1db): II, 173, 1, 2.

**Gisz-G** (4 db): I, 19, 4, 5; V, 55, 2, +1; 180, 2, 4-5; VIII, 13, 3, 5.

**G-Gisz** (1 db): V, 130, 3, 1.

**H-B** (5 db): II, 177, 3, +4; IV, 71, 3, 1; V, 34, 2, +1; 49, 3, 1; VII, 115, 1, 4.

**B-H** (9 db): I, 40, 4, 3-4; II, 151, 3, 2; 155, 1, +1; 161, 3, 1; IV, 15, 1, 2-3; V, 18, 4, 4; 48, 4, 1; 50, 3, +1; VII, 133, 4, 2.

<sup>70</sup> bővített szext: I, 21, 3, 5; 27, 3, 1; 27, 4, 1; 54, 3, +2; 55, 1, 1; 57, 3, 5; 76, 1, 1; 77, 1, 3; 79, 3, +4; 99, 2, 4; 103, 3, +1; II, 9, 1, 2; 174, 1, 1; 174, 1, 3; III, 82, 2, +2; V, 45, 2, +3; 49, 2, +4; 50, 3, 3; 54, 2, 1; 84, 2, 3; VIII, 6, 1, +1; 13, 2, 5; 27, 3, 7.

<sup>71</sup> Az egyetlen kivétel: VII, 6, 2, 5.



szólammal, így alaphelyzetű szűkített hármashangzat jön létre. A szűkített hármashangzatnak van némi korlátozott „feloldás” jellege, és minden példában az alsó szólam lépésszerűen halad.<sup>72</sup>

Olyan példa is akad, ahol egy szűkített hármashangzat alaphelyzetben szerepel, és nem diszsonanciaként kezelik. [19. kottapélda: Heth. Misericordiae Domini – lamentáció] Ebben a példában említésre méltó még a zene statikussága. Ez azért is különös, mert a példát körülvevő ütemekben jelentős szólammozgás van.

19. kottapélda: VIII, 43, 2, +2.

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Bass. The score is in 4/2 time and features a static harmonic structure. Each part begins with a whole note chord (F major triad) and remains stationary throughout the excerpt. The Soprano part starts on G4, the Alto on E4, and the Bass on F3. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/2. The score is divided into two measures, with a double bar line at the end of the second measure.

Victoria zenéjének alapos vizsgálata után megállapíthatjuk, hogy a modalitás keretein belül maradvá kompozíciói sokkal nagyobb mértékben tonálisak, mint eddig feltételeztük. Itt kell néhány szót ejtenünk a modális és tonális harmóniai gyakorlat különbségéről, melynek lényege, hogy míg a tonális zene akkordjait mind harmóniailag, mind dallamilag a három funkció – tonika, domináns, szubdomináns – határozza meg, addig a modalitás alapvetően a hangsor szisztémán nyugszik, melynek alapja a finális. Ráadásul egy modális finális olyan gyenge, hogy gyakran nehéz jóval korábban megjósolni megjelenését, és a rávezető harmóniai folyamat azonos lehet több más móduséval. Ezzel szemben a tonális záróhang olyan erős, hogy sokkal hamarabb érzékelhető várható megjelenése, amit azok a harmóniai eszközök is biztosítanak, melyek az akkordok meghatározott sorozatához kapcsolódnak.

Victoria műveiben a három funkció tonális jellegű használata gyakrabban és kiterjedtebb szakaszokban jelenik meg, mint a modális zenében, ahol az ilyen típusú akkordokat főként kadenciákban alkalmazzák. Ez pedig egy bizonyos megjósolhatóságot eredményez, ami teljesen ellentétes a modális menetekkel, ahol az akkordok kiválasztását a dallamvonal határozza meg. A 16. századi polifón modális zenében a harmónia gyakran a hangközviszonyok együttese által meghatározott önálló melodikus vonalak, és azoknak egymáshoz való viszonya eredményeként jön létre.

A modális hangsorok jellegzetessége a természetes hetedik fok, a kadenciális formulák kivételével. Victoria zenéjében feltűnő a vonzódás a felemelt vezetőhang iránt még akkor is, amikor

<sup>72</sup> II, 140, 4, 2; 140, 4, 6; III, 15, 3, 4; 87, 4, +1; V, 20, 3, 1; 73, 4, 3; 81, 2, +1; 161, 1, 4.

az a kadenciától távol jelenik meg. Ez pedig olyan többletet ad az akkordoknak, amely későbbi stílusokra jellemző, továbbá új akkordokat a hangnemen belül.

Ennek egy példája a ión módusban a II-V harmóniamenet. Ha a második fok 4-3 késleltetésű és nem emelik fel a tercét, akkor egy, a Palestrina műveiben nagyon gyakran előforduló menetet kapunk. Ismert, hogy a későbbi zeneszerzők is használták ezt a fordulatot, de a második fok tercét gyakran felemelték (F-Fisz) és az eredmény egy teljesen új harmóniamenet lett: a dominánsra annak dominánsa vezet. Ezt az új akkordot a domináns hangnemből kölcsönözték, ami nem lett volna lehetséges az alterált hang nélkül. Palestrina gyakran módosít így egy hangot, ha az kadenciában fordul elő, de Victoria alterálja a legtöbbször függetlenül attól, hogy az kadenciális vagy nem.

Ha a dominánst annak dominánsa előzi meg, a hallható effektus ugyanaz, ami a domináns-tonika viszonynál. Ha a kölcsönzött akkordot az előző hangnem tonikája előzte meg, IV-V-I menetet kapunk, és a régi domináns átmenetileg új tonikaként szerepel. A moduláció benne rejlik a tonális zenében, ami többet jelent, mint átmenetet egyik móduzból a másikba: ez annak a lehetősége, hogy egyik tonális területről a hozzá szorosan kapcsolódó másikra mehet át a zeneszerző, és ezzel gyakran él Victoria. És ami még ennél is fontosabb, hogy Victoria néhány ütés helyett számos ütemen keresztül marad az adott tonális területen. [20. kottapélda: Missa Dominicalis – Kyrie. V<sup>7</sup>-I-IV-V<sup>2</sup>-I<sup>6</sup>-II<sup>7</sup>-VII<sup>6</sup>-I<sup>43</sup>]

20. kottapélda: VIII, 6, 4, 4: Missa Dominicalis - Kyrie

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The time signature is 4/4. The Soprano part starts with a whole note G4, followed by a half note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The Alto part starts with a whole note G4, followed by a half note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The Tenor part starts with a whole note G3, followed by a half note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3. The Bass part starts with a whole note G2, followed by a half note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The score includes various accidentals and phrasing marks, such as slurs and ties.

Az akkordmenetet a dallamvonal mozgása határozza meg, ami a modális zenében leggyakrabban a szekund és a terc. Victoria azonban legnagyobb részét fel- vagy lelépő kvintet használ akkordváltásoknál, ami a tonális zene eszköze, amely a tonika megfelelő kiegyensúlyozására felismeri a domináns és szubdomináns funkciókban rejlő lehetőségeket. Végül, nagyobb szabadságot ad Victoriának az a tény, hogy a disszonanciát nem csupán a konszonancia

ellentéteként kezeli, hanem kihangsúlyozza annak funkciós jelentését is. A kadenciák jelentősen összetettebbekké és hangsúlyosabbakká válnak egyrészt az alsó szólamokban megjelenő hosszan kitartott tonika miatt [21. kottapéllda: Missa Dominicalis – Kyrie. VII<sup>43</sup>-I<sup>98</sup>-V<sup>43</sup>-I-I-IV<sup>6</sup><sub>4</sub>-I], másrészt a szeptim hozzáadásával nem csak az V., [22. kottapéllda: Missa Dominicalis – Credo. I-V<sup>6</sup><sub>5</sub>-I-IV-I; 23. kottapéllda: Heth. Cogitavit Dominus – lamentáció. V<sup>4</sup><sub>3</sub>-VII<sup>6</sup>-I], de a II. fokú akkordok esetében is. Palestrinával ellentétben Victoria gyakran használ plagális kadenciát a záróakkordokban felemelt terccel, és minden ilyen típusú zárlatot IV-V-I harmóniamenet előz meg. Ez különleges jelentőségű. Az alábbi táblázatban 22 motetta kadenciájának az összehasonlítása található.<sup>73</sup>

21. kottapéllda: VIII, 7, 3, +3: Missa Dominicalis - Kyrie

The image shows a four-part vocal score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 4/4 time. The Soprano part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Alto part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Tenor part begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The Bass part begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The cadence is marked with a double bar line and repeat dots.

22. kottapéllda: VIII, 9, 3, 1: Missa Dominicalis - Credo

The image shows a four-part vocal score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 4/4 time. The Soprano part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Alto part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Tenor part begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The Bass part begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The cadence is marked with a double bar line and repeat dots.

<sup>73</sup> Thomae Ludovici Victoria Abulensis: *Opera omnia ex antiquissimis, iisdemque rarissimis, hactenus cognitis editionibus in unum collecta, atque adnotationibus, tum bibliographicis, tum interpretatoriis ornata a Philippo Pedrell*. Tomus I. Motecta. Lipsiae, Typis et sumptibus Breitkopf et Härtel bibliopolarum, 1902, 1–52. Victoria műveinek jegyzékét szólamszám, kulcsok, előjegyzés, modus és liturgikus funkció megjelölésével lásd a

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/2. The Soprano part starts with a whole note G4. The Alto part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a whole note C5. The Tenor part starts with a whole note G3. The Bass part starts with a whole note G2. The score ends with a double bar line and repeat dots.

## X. táblázat: Kadenciák.

motetta	kadencia		
O quam gloriosum est	I <sup>6</sup> -IV-I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V-I-	IV-I <sup>6</sup> -I-IV <sup>6</sup> -	IV-I <sup>6</sup> -IV-I
Doctor bonus amicus Dei	II <sup>6</sup> -IV- I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V-I-	IV-I-IV-I <sup>6</sup> -	IV-I-IV-I
Quam pulchri sunt	VI <sup>6</sup> -V <sup>6</sup> -/V/-V-I-	VI-	IV-I <sup>6</sup> -IV-I
O decus apostolicum	V <sup>6</sup> -I-/V/-V-I-	IV-I <sup>6</sup> -IV-I-	IV-I <sup>6</sup> -IV-I
O magnum mysterium	I-IV-V-I-	VI-	IV-I <sup>6</sup> -IV-I
Magi viderunt stellam	V-III-II <sup>6</sup> -V-I-	IV-I <sup>6</sup> -IV-I-IV-VI-	IV-I <sup>6</sup> -IV-I
Senex puerum portabat	II-VII-VI <sup>6</sup> -VII <sup>6</sup> -I-	—	IV-I <sup>6</sup> -IV-I
Sancta Maria	VI-VII-I-VII <sup>6</sup> -I-	IV-IV <sup>6</sup> -VI-	IV-I <sup>6</sup> -IV-I
Ne timeas Maria	IV-V-/V/-V-I-	VI-	IV-I-IV-I
Vere languores nostros	IV-III-IV-V-I-	—	IV-I <sup>6</sup> -IV-I
O vos omnes	I-V-IV-V-I-	—	—
O regem caeli-Prima pars	VII <sup>6</sup> -I-IV-VII <sup>6</sup> -I-	—	IV-I
O regem caeli-Secunda pars	V-I-IV-V-I-	—	IV-I <sup>6</sup> -IV-I
O sacrum convivium-Prima pars	IV-II <sup>6</sup> -IV-V-I-	—	—
O sacrum convivium-Secunda pars	IV-II <sup>6</sup> -I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V-I-	—	IV-I <sup>6</sup> -IV-I
Duo Seraphim clamabant-Prima pars	V-VI-/V/-V-I-	—	—
Duo Seraphim clamabant-Secunda pars	V-VI-/V/-V-I-	—	IV-I <sup>6</sup> -IV-I
Domine, non sum dignus-Prima pars	IV-VII-I-VII <sup>6</sup> -I	—	—
Domine, non sum dignus-Secunda pars	I <sup>6</sup> -II-VI-VII-I	—	—
Estote fortes in bello	I-IV-I-V-I	—	—
Iste sanctus pro lege Dei	I-IV-I-V-I-	IV-	IV <sup>6</sup> -I-IV-I
Gaudent in caelis animae	IV-V.....I	—	—
Ecce sacerdos magnus	IV <sup>6</sup> -V-I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V-I	—	—
Hic vir despiciens mundum	IV-III-I <sup>6</sup> -V-I	—	—
Veni sponsa Christi	I-IV-I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V-I	—	—
O quam metuendus est	I-V <sup>6</sup> -I-V-I-	—	IV-I <sup>6</sup> -IV-I

## Az Officium Defunctorum

### 1. Keletkezéstörténet

A Madridban 1605-ben kiadott Officium Defunctorum az özvegy Mária császárnénak állít emléket, aki két évvel azelőtt, hetvennégy éves korában halt meg. Leánya, Margit mellette maradt 1603. február 23-i haláláig. III. Fülöp király március 1-én Valladolidban rendelkezéseket hozott a temetésére vonatkozóan. Ráadták Szent Klára öltözetét, és testét a kolostorban helyezték nyugalomra. Fray Plácido de Todos los Santos, Zamora érseke mondta a temetési beszédet. Március 19-én emlékére vigiliát énekeltek a kolostorban; négy külön énekest hoztak a toledói székesegyházból erre az alkalomra. Diego de Urbina, Madrid *regidorja* az év folyamán kiadott egy vigilia beszámolót, amely szerint az délután fél háromtól ötig tartott.<sup>74</sup> Bár beszámolója mindent lelkiismeretesen feltüntet, semmit sem mond Victoria Officium Defunctorumáról, sőt még csak említést sem tesz a zeneszerzőről. Sokkal impozánsabb alkalom lehetett Victoria művének első előadására az az ünnepélyes és nagy zsolozsma („solemnísimas y grandiosas horas”), amely április 21-22-én zajlott le az 1567-ben felépült Szent Péter és Szent Pál jezsuita templomban.<sup>75</sup>



Mária császárné (1528-1603)

A *compañía* (a jezsuita rend) – amit az özvegy császárné rendkívül nagylelkűen támogatott – előre elhatározta, hogy felhagy minden korábbi kísérlettel arra vonatkozóan, hogy megtisztelje az emléket – mondja az *Anales de Madrid*, amit León Pinelo ebben az időben állított össze.<sup>76</sup> Don

<sup>74</sup> Diego de Urbina, *Las honras y obsequias Reales... martes diez y ocho y miercoles diecinueve de Marzo, año de 1603*, Idézi: F. Pedrell, *Tomás Luis de Victoria Abulense: Biografía, bibliografía*, Valencia, Manuel Villar, 1918, 142.

<sup>75</sup> Az 1567-ben alapított jezsuita barokk templomot 1622-1651 között megnagyobbították. Mai nevét – San Isidoro – 1769-ben, a jezsuiták kiűzése után kapta. Ez a templom jelenleg Madrid ideiglenes székesegyháza.

<sup>76</sup> León Pinelo, *Anales de Madrid: reinado de Felipe III*, ed. R. M. Téllez-Giron, Madrid, Estanislao Maestre, 1931, 62. A császárné halálát követő nyolc héten belül a jezsuiták 35.000 (!) misét ajánlottak fel a császárné lelki üdvéért

Tomás de Borja, Saragossa újonnan megválasztott érseke (1603-1610) – a harmadik jezsuita generális, Francisco de Borja testvére és Juan de Borjának, a császárné udvarmesterének (mayordomo) nagybátyja – énekelte az officiumot. A vesperás végén P. Luis de la Cerda mondott egy latin orációt. Másnap a mise után P. Jerónimo de Florencia, napjainak talán leghíresebb szónoka mondta a beszédet. „Attól a perctől kezdve, hogy elhatározták ezeknek a szertartásoknak a vezetését, a társaság előljárói utasítottak minden atyát, hogy tehetsége szerint írjon mindenféle verset és kompozíciót Őfelsége dicsőítésére.”<sup>77</sup> Victoriát, akinek bensőséges kapcsolata a társasággal 1565-ben vagy még korábban kezdődött, a jezsuita előljárók nem hagyhatták figyelmen kívül, amikor a zenei szolgálatokért felelős megfelelő személyt keresték Madridban.

## 2. A dedikáció

A Margit hercegnőhöz írt hosszú dedikációjában<sup>78</sup> – aki tizenhét éves korában (1584) lépett a rendbe Sor Margarita de la Cruz néven (†1633) – Victoria határozottan állítja, hogy az Officium Defunctorumot „legfenségesebb anyja temetésére” („para las exequias de su serenísima madre”) komponálta. Mint 1600-as dedikációjában, itt is gyakran használ klasszikus utalásokat. Victoria dicsőíti az egész ausztriai házat V. Károlytól kezdve. Dicséri a hercegnő egyházi választását. Jelen művét „*Cygneam cantionem*”-nek, „hattyúdál”-nak nevezi, de ezt a kifejezést kétségtelenül átvitt értelemben, s nem saját magával kapcsolatban használja. Az Officium Defunctorum a császárné, Victoria jótevőjének a hattyúdala. Végül hangoztatja, hogy reméli, ha az isteni Gondviselés kegyelme meghosszabbítja napjait, jelen múnél jobb művekkel szolgálhat a hercegnőnek. A dedikáció dátuma 1611. június 13.

Martín Pescenio, egy káplántárs a Descalzas Realesben (talán a segoviai egyházmegyéből származott, és a császárné halálakor adományozott három kolostori káplánság egyik tulajdonosa volt) egy harminchárom hexameterből álló latin verset alkotott utóiratként a dedikációhoz. Pedrell, aki elsőként fordította le a verset, leszólta annak mesterkéltségét. Valójában e vers nagyobb világosságot vet a dedikációban szereplő „*Cygneam cantionem*” kifejezésre. Pescenio így zárja a verset: „*Victoria, te a mi nagylelkű jótevőnket olyan áthatóan szomorú dallal siratod, hogy*

---

Spanyolországban és Németországban. Lásd: R. Stevenson, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, 539.

<sup>77</sup> „Desde el momento en que se decidió llevar a cabo estas ceremonias, los superiores de la comunidad encargaron a cada uno de los padres que tenía talento que escribiese poemas y composiciones de todo tipo para alabar a Su Majestad.” León Pinelo, *Anales de Madrid: reinado de Felipe III*, ed. R. M. Téllez-Giron, Madrid, Estanislao Maestre, 1931, 222.

<sup>78</sup> „Serenissimae | Principi, ac Dominae D. Mar- | garitas, Imperatorvm Maximiliani | et Mariae Filiae Madriti in Regio Monasterio Matris Dei de Conso- | latione Christo justa institutum Primae Regulae D. | Clarae, militanti: Thomas Ludouicus a Victo- | ria Abulensis, humilis ejus Capellanus, | Salutem et incolumitatem | precatur.” Idézi: Thomae Ludovici Victoria Abulensis. *Opera omnia ornata a Philippo Pedrell*. Tomus VIII. Documenta biographica et bibliographica. - Appendicis. – Cantiones Sacrae ex collectionibus non impressis et aliè. – Index. Lipsiae, Typis et

eszünkbe jut az Eurydicét gyászoló Orpheus, vagy a haldokló hattyú sirása, vagy Philomela zokogása. Folytasd ezután is sokáig halmozva dicsőséget dicsőségre. Válj egy másik Milétoszi Timoteussá! Emelkedj fel, mint egy hattyú, Apolló adta szárnyakon nevednek megfelelően, ami teljesíti annak boldog jövődölését.”

A költemény 28. és 32. sorában szereplő utalás a cygnusra számos tudóst arra a megállapításra vezetett, hogy Victoria saját magára vonatkoztatja a „*Cygneam cantionem*”-et, és kijelenti azt a szándékát, hogy végleg visszavonul a művészi munkától. Így értelmezte Pedrell is Victoria 1583-ban, majd 1605-ben megjelent kötetének az ajánlását. Ha azonban figyelmesen elolvassuk a szövegeket rájövünk, hogy egyik ajánlás sem ad alapot erre a képre. Igaz, hogy Victoria nem publikált többet 1611. augusztus 27-i halála előtt, de az 1585-ös, 1592-es és 1600-as kiadásai közötti időintervallum hét, illetőleg nyolc évre nyúlt meg. Mint J. Niles Saxton megállapította,<sup>79</sup> miséit egy Regina caelivel kellett volna kiegészítenie, hogy az egyházi év valamennyi ünnepére biztosítson egy többszólamú ordináriumot. Ezek után ki tudja megmondani, hogy nem állított volna össze egy későbbi kötetet, amely egy ilyen misét is tartalmaz (és talán más műveket is), ha hatvanhárom évnél tovább él?

### 3. Elemzés

Victoria két halotti misét komponált, amelyek közül az első az 1583-as misekötetben jelent meg; ez a kiadvány tartalmazza mind az öt, 1576-ban már kiadott miséjét (*Ave maris stella*, *De Beata, Dum complerentur*,<sup>80</sup> *Gaudeamus*,<sup>81</sup> *Simile est regnum caelorum*<sup>82</sup>) és még négy, korábban kiadatlan misét (*O quam gloriosum*,<sup>83</sup> *Pro defunctis*, *Quam pulchri sunt*,<sup>84</sup> *Surge prospera*<sup>85</sup>). Az 1583-as *Missa pro defunctis* és az 1605-ös *Officium Defunctorum* nagyon sok vonatkozásban hasonló jellegzetességeket mutat. Mindkét darab ugyanazokat a szövegeket zenésíti meg a halotti miséből („*Requiem aeternam*”-introitus, „*Requiem aeternam*”-graduale, „*Domine Jesu Christe*”-offertorium,

---

sumptibus Breitkopf et Härtel bibliopolarum, 1913, LXVI.

<sup>79</sup> Erről bővebben lásd: J. N. Saxton, „The Masses of Victoria”, diss. Westminster Choir College, Princeton, N.J., 1951.

<sup>80</sup> Saját motettájára. Lásd: Thomae Ludovici Victoria Abulensis: *Opera omnia ex antiquissimis, iisdemque rarissimis, hactenus cognitis editionibus in unum collecta, atque adnotationibus, tum bibliographicis, tum interpretatoriis ornata a Philippo Pedrell*. Tomus I. Motecta. Lipsiae, Typis et sumptibus Breitkopf et Härtel bibliopolarum. 1902, 59. Ex editione anni 1572.

<sup>81</sup> Cristóbal de Morales: *Jubilate Deo* (1538) motettájára.

<sup>82</sup> Francisco Guerrero motettájára (1570).

<sup>83</sup> Saját motettájára. Lásd: Thomae Ludovici Victoria Abulensis: *Opera omnia ex antiquissimis, iisdemque rarissimis, hactenus cognitis editionibus in unum collecta, atque adnotationibus, tum bibliographicis, tum interpretatoriis ornata a Philippo Pedrell*. Tomus I. Motecta. Lipsiae, Typis et sumptibus Breitkopf et Härtel bibliopolarum. 1902, 1. Ex editione anni 1572.

<sup>84</sup> Saját motettájára. Lásd: Thomae Ludovici Victoria Abulensis: *Opera omnia ex antiquissimis, iisdemque rarissimis, hactenus cognitis editionibus in unum collecta, atque adnotationibus, tum bibliographicis, tum interpretatoriis ornata a Philippo Pedrell*. Tomus I. Motecta. Lipsiae, Typis et sumptibus Breitkopf et Härtel bibliopolarum. 1902, 6. Ex editione anni 1572.

<sup>85</sup> Giovanni Pierluigi da Palestrina motettájára (1563).

„*Lux aeterna*”-communio a Kyrie, Sanctus, Agnus Dei állandó tétélei mellett), azonos előjegyzést ad az azonos tételhez (1b az introitus és a Kyrie tétéleihez, míg a többi tételnél nincs előjegyzés), a tételek hangsorának rendje azonos (ión: introitus, Kyrie; dór: offertorium; mixolíd: Benedictus, Agnus Dei, communio; eol: graduale, Sanctus) és az intonációhoz mindkettő ugyanazokat a szövegeket adja meg azonos gregorián dallamokra. A tételek, illetve a tételen belüli nagyobb egységek záratai is azonosak, ám míg az 1605-ös darab valamennyi tétele teljes hármashangzattal ér véget, addig a korábbi mű szinte valamennyi szakasza terc nélküli záróakkordot ír elő (ez alól csak az introitus verzusa, a Kyrie és a Sanctus első része a kivétel). A szólamok használatában is azonos rendet követ a két darab, hiszen mindkét mű csak a Kyrie tétel „*Christe eleison*” szövegrészénél csökkentti le a szólamok számát kihagyva a basszus, illetve a tenor II és basszus szólamokat. [Lásd a XI. és XII. táblázatot: Összehasonlító táblázat – tételrend, előjegyzés, hangnem, ütemszám; Összehasonlító táblázat – intonáció, szólamok, cantus firmus]

Eltérések mutatkoznak viszont a misén kívüli tételek megválasztásában. Amíg a „*Libera me*”-responzóriumot mindkét kiadás tartalmazza, sőt a „*Tremens factus sum ego et timeo*” szakasz zenéje teljesen azonos mindkét kiadványban, addig az 1583-as kiadás a halotti matutinumból két responzóriumot („*Peccantem me quotidie*”, „*Credo quod Redemptor meus vivit*”), az 1605-ös pedig egy responzóriumot („*Versa est in luctum*”) és egy olvasmányt („*Taedet animam meam*”) csatol a miséhez.

Amint Victoria stílusa egyre tömörebbé válik az 1592-es és az 1600-as miseköteteiben, úgy az 1605-ös requiem egészében és tétéleiben is rövidebb, mint az 1583-as. Az 1583-as kiadás 43+35 ütemes gradualéja, 133 ütemes offertoriuma és 19+17 ütemes Sanctusa helyett az 1605-ös graduale 23+23, az offertorium 78, a Sanctus pedig 17+16 ütem terjedelmű. A korábbi mise offertoriumában a „*Hostias et preces*” verzus után a „*Quam olim Abrahae*” repetenda több szólamban tér vissza, míg az Officium Defunctorum sem a verzus, sem a repetenda gregorián dallamát nem adja meg. Az 1583-ban kiadott mű az Agnus Dei mindhárom szakaszát több szólamban zenésíti meg, a későbbi darab viszont csak az első és a harmadik szövegegységre ír polifóniát.

Mindkét darab cantus firmusa a Graduale Romanum halotti miséjéből származik,<sup>86</sup> és míg az 1583-as darab a szopránra bízta annak éneklését (kivéve a Kyrie tétel első részét, ahol a basszus szólaltatja meg a hosszú hangjegyértékekben megjelenő gregorián dallamot), addig az 1605-ös mű szokatlanabb módon a szoprán II-t jelöli ki erre a feladatra (két szakasz kivételével: *Christe eleison*: tenor; offertorium: alt).

---

<sup>86</sup> Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis Ss. D. N. PII X. Pontificis Maximi jussu restitutum et editum ad exemplar editionis typicae concinnatum et rhythmicis signis a Solesmensibus monachis diligenter ornatum. Typis Societatis S. Joannis Evangelistae Desclée & Socii. S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi Parisiis, Tornaci, Romae. 1943, 94.\*



XI. táblázat: Összehasonlító táblázat – tételrend, előjegyzés, hangsor, ütemszám, zárlatok.

tételek	előjegyzés	hangsor	ütemszám		zárlatok	
			1583, 1605	1583	1605	1583
introitus: Requiem aeternam	1b	ión	37	33	F terc ø	F
verzus: Te decet hymnus	1b	ión	21	27	F	F
Kyrie	1b	ión	17+12+18 [47]	15+14+16 [45]	F	F
graduale: Requiem aeternam	–	eol	43	23	A terc ø	A
verzus: In memoria aeterna	–	eol	35	23	A terc ø	A
offertorium: Domine Jesu Christe	–	dór	109+24 [133]	78	D terc ø	D
Sanctus	–	eol	19	17	A	A
Pleni sunt	–	eol	17	16	A terc ø	A
Benedictus	–	mixolid	21	20	G terc ø	G
Agnus Dei	–	mixolid	19+17+13 [49]	17+20 [37]	G terc ø	G
communio: Lux aeterna	–	mixolid	20	28	G terc ø	G
verzus: Requiem aeternam	–	mixolid	20	28	G terc ø	G
Libera me Domine	–	dór	44+24+46+5+7 [114]	11+10+25+17+17+7+7 [80]	D terc ø	D
Kyrie eleison	–	lid	5+7 [12]	7+7 [14]	F+F terc ø	F+F
Peccantem me quotidie (1583): responzorium	–	dór	6+9+12+7+6 [40]	–	D	–
Credo quod Redemptor (1583): responzorium	–	dór	12+8+13+6+6 [45]	–	G	–
Versa est in luctum (1605): motecta	–	dór	–	60	–	D
Taedet animam meam (1605): lectio II.	–	eol	–	129	–	A

XII. táblázat: Összehasonlító táblázat – intonáció, szólamok, cantus firmus.

tételek	intonáció			szólamok:		cantus firmus	
		1583	1605	1583, 1605	1583,1605		
introitus	Requiem aeternam	S	S II	SATB	SI,SII,A, TI, TII, B	S	SII
verzus	Te decet hymnus, Deus, in Sion	S	S II	SATB	SI,SII,A, TI, TII, B	S	SII
Kyrie	–	–	–	SATB	SI,SII,A, TI, TII, B	B	SII
Christe	–	–	–	SAT	SI,SII,A, T	S	T
Kyrie	–	–	–	SATB	SI,SII,A, TI, TII, B	S	SII
graduale	Requiem aeternam	S	S II	SATB	SI,SII,A, TI, TII, B	S	SII
verzus	In memoria aeterna	S	S II	SATB	SI,SII,A, TI, TII, B	S	SII
offertorium	Domine Jesu Christe, rex gloriae	S	A	SATB	SI,SII,A, TI, TII, B	S	A
verzus	Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus: tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus: fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.	B	?	B	?	S	?
Sanctus	Sanctus	S	S II	SATB	SI,SII,A, TI, TII, B	S	SII
	Pleni sunt	S	S II	SATB	SI,SII,A, TI, TII, B	S	SII
Benedictus	Benedictus	S	S II	SATB	SI,SII,A, TI, TII, B	S	SII
Agnus Dei	Agnus Dei	S 3x	S II 2x	SATB	SI,SII,A, TI, TII, B	S	SII
communio	Lux aeterna	S	S II	SATB	SI,SII,A, TI, TII, B	S	SII
verzus	Requiem aeternam dona eis, Domine	S	S II	SATB	SI,SII,A, TI, TII, B	S	SII
Libera me	de morte aeterna in die illa tremenda	–	S II	Libera me: SATB	Libera me: SI,SII,A, TI, TII, B	S	–
	Dum veneris judicare saeculum per ignem.	S	S II	Tremens: SAB	Tremens: SII, A, B	S	SII
	Quando caeli movendi sunt et terra.	S	S II	Dies illa: SAT	Dies illa: SI,SII,A, T	S	–
	Christe eleison.	S	S II	Requiem: SATB	Requiem: SI,SII,A, TI, TII, B	S	–
Peccantem me quotidie	et non me paenitentem, timor mortis conturbat me; nulla est redemptio, miserere mei, Deus, et salva me. et in virtute tua libera me. Christe eleison.	T	–	SATB	–	–	–
		T	–	SAT	–	–	–
		T	–	SATB	–	–	–
		T	–	SATB	–	–	–

Credo quod Redemptor	et in novissimo die de terra surrecturus sum. Et rursum circumdabor pelle mea videbo Deum meum. et oculi mei conspecturi sunt. Christe eleison.	A	–	SI,SII,ATB	–	–	–
		A	–	SI,SII,ATB	–	–	–
		A	–	SI,SII,AT	–	–	–
		T	–	SI,SII,ATB	–	–	–
Motectum	–	–	–	SI,SII,A,TI,TII,B	–	–	
Lectio II	–	–	–	SATB	–	–	

Az Officium Defunctorum dallamvonalának vizsgálata számos sajátosságot mutat. Victoria egy-egy alkalommal használja a Palestrina-stílusban rendkívül ritka lelépő kis szextet,<sup>87</sup> a nagy szextet mindkét irányban,<sup>88</sup> valamint a fellépő nagy nónát és a lelépő bővített kvartot.<sup>89</sup> Feltűnően gyakori a tiszta oktáv ugrás mind felfelé,<sup>90</sup> mind lefelé.<sup>91</sup> Ezt az ugrást kibővíti különböző hangközökkel: egy-egy alkalommal 1. a leugró tiszta oktávot azonnal felugró tiszta oktáv követi,<sup>92</sup> 2. a felugró oktáv után azonnal leugró oktáv következik;<sup>93</sup> 3. a felfelé ugró tiszta oktávot felugró terc,<sup>94</sup> valamint 4. leugró tiszta kvart követi.<sup>95</sup> Csupán három alkalommal fordul elő fellépő tiszta oktáv után következő lelépő tiszta kvint,<sup>96</sup> ám ennek megfordítása, vagyis a lelépő tiszta oktáv utáni fellépő tiszta kvint jóval gyakoribb.<sup>97</sup> Viszonylag gyakori a lelépő tiszta oktáv fellépő tiszta kvarttal kombinálva.<sup>98</sup> Érdeemes megjegyeznünk, hogy ezek a jelenségek leggyakrabban a basszus szólamban fordulnak elő (31x), meglehetősen gyakoriak a tenor I szólamban (19x), és viszonylag ritkák a tenor II (7x), alt (6x), szoprán I (6x) szólamokban, míg a cantus firmust éneklő szoprán II-ben csupán egyetlen alkalommal jelennek meg.

Palestrina zenéjének alapvető jellegzetessége, hogy az ugrásokat a lehetőségekhez mérten igyekszik kitölteni. Ez a zene szembevethető és bizonyítható különbséget tesz az emelkedő és ereszkedő intervallumok között, azaz a felfelé irányuló ugrásokat sokkal gondosabban egyenlíti és tölti ki, mint a lefelé irányulókat. Sokszor egy ellenkező irányú második ugrás válaszol egy nagyobb lefelé ugrásra; a nagy felfelé ugrásra **ezzel szemben** leggyakrabban lépésszerű mozgás következik. **Ezzel szemben** Victoria 1605-ös művében gyakran fordul elő két azonos irányú ugrás.

<sup>87</sup> offertorium: SI, 133, 1, 2.

<sup>88</sup> fellépő nagy szext: introitus, TI, 125, 1, 6; lelépő nagy szext: graduale, TI, 129, 2, + 2.

<sup>89</sup> fellépő nóna: offertorium, TII, 133, 3, 2-4; lelépő bővített kvart: Libera me, SII, 146, 1, 3.

<sup>90</sup> introitus: B, 124, 1, 4; A, 125, 2, 3; TI, 126, 1, 4; Kyrie: TI, 128, 2, 6; TII, 128, 3, 5; graduale: SI, 129, 1, 3; B, 129, 2, 4; TII, 129, 3, 5; A, 130, 3, 3-4; B, 130, 3, 4; offertorium: TI, 131, 2, 4; B, 131, 2, 5; TII, 132, 1, 4; B, 132, 1, 4; TI, 132, 2, 1; Sanctus: B, 134, 2, 6; B, 134, 2, 5; Agnus Dei: SI, 136, 3, 3-4; A, 137, 3, 2; B, 137, 3, 5; communio: B, 138, 2, 4; SI, 138, 2, +1; Libera me: B, 145, 2, 2; TI, 146, 1, 3; B, 146, 3, 3; B, 146, 3, +3; SII, 147, 1, 4-5.

<sup>91</sup> introitus: TI, 126, 2, 3; Kyrie: TI, 128, 2, 4; graduale: SI, 129, 1, +1; offertorium: SI, 131, 2, 6; TII, 132, 1, 2-3; Sanctus: SI, 134, 3, 6; TI, 135, 1, 2; Benedictus: TI, 136, 1, 2; communio: TI, 139, 2, 5; TI, 140, 3, 6; Libera me: B, 144, 1, 2; TII, 144, 1, 2; A, 145, 3, 2; TI, 146, 3, 4.

<sup>92</sup> Sanctus: TI, 135, 1, 4-5.

<sup>93</sup> Benedictus: TII, 136, 1, +1-2, 1.

<sup>94</sup> introitus: A, 125, 2, 3-4.

<sup>95</sup> Agnus Dei: B, 138, 1, 2-3.

<sup>96</sup> introitus: B, 124, 2, 5-6; graduale: B, 130, 2, 2; Libera me: TI, 144, 2, 2-3.

<sup>97</sup> introitus: B, 125, 1, 2-4 (kettő egymás után); Kyrie: TI, 127, 2, 2-3; graduale: B, 129, 2, 5-6; Sanctus: B, 135, 1, 4-5; Agnus Dei: TI, 136, 3, +2; communio: TI, 139, 1, 2; B, 139, 2, 4-5; B, 139, 3, 3-4; TI, 140, 2, 4; B, 140, 3, 5-6.

<sup>98</sup> introitus: B, 126, 2, +2; Kyrie: B, 127, 1, 4-5; B, 127, 1, +1-2, 1; A, 128, 1, 4; graduale: TI, 129, 1, 3-4; B, 129, 2, +2; offertorium: TI, 131, 1, +1-2, 1; B, 131, 3, 5-6; Agnus Dei: B, 137, 1, +2; TII, 137, 2, 5; communio: B, 139, 2, +3; B,

Leugró tiszta kvint után néha ugyanilyen irányú terc,<sup>99</sup> gyakrabban tiszta kvart<sup>100</sup> vagy tiszta kvint<sup>101</sup> következik, aminek eredménye a kiinduló és záró hangok közötti szeptim, oktáv vagy nóna lesz. Négy esetben leugró tiszta kvartot ugyancsak leugró tiszta kvint követ.<sup>102</sup> Jóval ritkábban, de előfordul Victoria művében két felfelé irányuló ugrás is. A felhasznált hangközök a következők: 1. felugró tiszta kvart, majd tiszta kvint;<sup>103</sup> 2. két felugró tiszta kvart;<sup>104</sup> 3. felugró tiszta kvint, amit tiszta kvart követ.<sup>105</sup>

A requiemben leggyakrabban előforduló dallami motívumok négy semiminima különböző kombinációiból alakulnak ki.<sup>106</sup> Az egyik leggyakoribb forma négy lépcsőzetesen emelkedő semiminimából áll.<sup>107</sup> Hasonló gyakoriságú ennek ellentéte, a négy lépcsőzetesen ereszkedő semiminima sorozata.<sup>108</sup> Csak egyetlen egyszer szerepel egy alsó váltóhangos alak (f-e-f-g: graduale, TI, 129, 1, 3), kilencszer egy visszalépő tercet tartalmazó forma (c-d-e-c)<sup>109</sup> és háromszor a cisz-h-cisz-a motívum.<sup>110</sup>

A semiminimák sorozatán kívül még két, pontozott minimából, két fusából és egy minimából álló forma érdemel figyelmet. Az egyik lépcsőzetesen lefelé mozgó motívum,<sup>111</sup> míg a másik egy alsó váltóhangos formula (e-d-e-f, illetve g-f-g-a).<sup>112</sup>

Hangisméltés három formában jelenik meg a darabban: 1. portamento;<sup>113</sup> 2. Landino-zárlat;<sup>114</sup> 3. olyan semiminima alakjában, amely szótaghordozó hang is egyben.<sup>115</sup>

140, 3, +3; Libera me: B, 144, 2, +1.

<sup>99</sup> graduale: B, 129, 3, 4-5; B, 130, 3, 4-5.

<sup>100</sup> graduale: B, 129, 3, 5-6; B, 130, 3, 5-6; offertorium: B, 133, 1, 5; Agnus Dei: B, 137, 1, 5-6; B, 137, 2, 4-5; B, 138, 1, 3-5; Libera me: B, 145, 4, 3-4.

<sup>101</sup> communio: B, 139, 1, 1-2; B, 140, 2, 3-4; Libera me: TI, 144, 1, 3 (itt a 2. lelépő kvintet két terccel helyettesíti Victoria); TII, 147, 1, 3-4; B, 147, 1, 5-6.

<sup>102</sup> introitus: B, 124, 2, 7-9; Benedictus: B, 135, 3, +1-136, 1, 1; B, 136, 1, 5-6; Agnus Dei: B, 136, 3, 3-5.

<sup>103</sup> Agnus Dei: SI, 137, 2, 3-4; communio: TI, 138, 3, 3-4.

<sup>104</sup> communio: B, 139, 2, 2-3.

<sup>105</sup> Libera me: B, 146, 1, +1-2, 1.

<sup>106</sup> A témáról bővebben lásd: Dr. H. von May, *Die Kompositionstechnik T. L. de Victorias*, Paul Haupt Akademische Buchhandlung vorm. Max Drechsel, Bern und Leipzig, 1943.

<sup>107</sup> introitus: TI, 126, 2, 3-4; TII, 126, 2, 5; TII, 126, 3, 2; Kyrie: TII, 127, 2, 4; offertorium: SI, 132, 2, 1; TI, 133, 1, 3; SII, 133, 1, +2; Sanctus: TI, 135, 1, 3-4 (az eredmény bővített kvart); TI, 136, 1, 1 (az eredmény bővített kvart); Benedictus: TII, 136, 2, 4; communio: A, 138, 2, 3; TI, 139, 2, 4 (az eredmény bővített kvart); TI, 140, 3, 5 (az eredmény bővített kvart); Libera me: TII, 144, 1, 2; A, 145, 3, 2; B, 145, 4, 2.

<sup>108</sup> introitus: TI, 124, 2, 1; A, 125, 1, 2; Kyrie: TII, 128, 3, 5; graduale: SI, 129, 1, 2; TI, 129, 2, 1; TII, 129, 2, 1-2; TII, 129, 3, 1; TI, 130, 3, 4; offertorium: B, 132, 3, 2; TI, 133, 1, 5; SII, 133, 2, 4; Sanctus: TII, 134, 3, +4; Agnus Dei: TI, 137, 1, 3; TI, 137, 1, 5; TII, 137, 2, +1; A, 137, 3, 1; Libera me: TII, 144, 1, 1; TI, 146, 3, +1.

<sup>109</sup> graduale: TI, 129, 2, 7; B, 129, 2, +2; Benedictus: TI, 136, 1, 2; communio: A, 138, 3, 3; Libera me: A, 145, 3, 2-3; A, 145, 3, +2; A, 145, 4, 3; A, 146, 2, 4-5; SII, 147, 3, 3.

<sup>110</sup> graduale: A, 130, 1, +1; Sanctus: SII, 134, 3, 3; Benedictus: SII, 136, 2, 2-3.

<sup>111</sup> offertorium: TII, 131, 2, 1; TII, 131, 2, 3; SII, 131, 2, 4; communio: TII, 138, 2, 4; Versa est in luctum: SII, 143, 2, 3; Libera me: B, 145, 2, 5.

<sup>112</sup> graduale: TII, 129, 3, 2; communio: TI, 139, 1, 2.

<sup>113</sup> introitus: SI, 125, 2, 1; kétszer egymás után.

<sup>114</sup> introitus: TII, 126, 3, 3; Versa est in luctum: TI, 141, 2, 3-4.

<sup>115</sup> offertorium: SII, 131, 3, +2; TI, B egy időben 133, 1, +3; SI, 133, 1, +2 kétszer egymás után; SI, A egymás után 133, 1, +1; SI, B egy időben 133, 2, 1; Versa est in luctum: SI, A egy időben 141, 2, +1-3,1; SII, 141, 2, +1; TI, 141, 3, 2; TII, B egy időben 141, 3, 2-3; SII, SI egymás után 141, 3, 4; A, TI egy időben 141, 3, 4-5 TI-ben oktávugrással; TI kétszer egymás után 143, 2, 1-3; Libera me: A, 146, 3, +1.

A cambiata alábbi alakjaira bukkanhatunk a halotti officiumban: 1. négyhangos forma pontozott minima-semiminima-minima-minima ritmusértékekben;<sup>116</sup> 2. négyhangos, augmentált forma;<sup>117</sup> 3. archaikus, három hangból álló forma.<sup>118</sup>

Keresztállítás csak háromszor fordul elő a darabban Cisz-C,<sup>119</sup> illetve F-Fisz<sup>120</sup> hangok között. A tételek végén előforduló zárlatokról az alábbi táblázat ad áttekintést.

XIII. táblázat: Az Officium Defunctorum egyes szakaszainak záratai.

TÉTEL	ZÁRLAT		
introitus	I-VI <sup>6</sup> -II-I-	V <sup>6</sup> -VI-IV <sup>6</sup> -	V-I-V <sup>43</sup> -I
	F-d <sup>6</sup> -g-F-	c <sup>6</sup> - d - h <sup>6</sup> -	C-F-C <sup>43</sup> -F
introitus-verzus	VI-III <sup>43</sup> -IV-II-I-	—	V-IV-V <sup>43</sup> -I
	d - a <sup>43</sup> - B - g-F-	—	C-B-C <sup>43</sup> -F
Kyrie eleison	I-V <sup>43</sup> -I-	II <sup>43</sup> -VI-IV <sup>6</sup> -	V-I-V <sup>43</sup> -I
	F-C <sup>43</sup> -F-	g <sup>43</sup> - d - h <sup>6</sup> -	C-F-C <sup>43</sup> -F
Christe eleison	II-VII <sup>6</sup> -I-II <sup>7</sup> -VII <sup>6</sup> -I	—	—
	g - e <sup>6</sup> - F-g <sup>7</sup> - e <sup>6</sup> - F	—	—
Kyrie eleison	V-IV-I <sup>43</sup> -	II <sup>98</sup> -VI <sup>43</sup> -II <sup>6</sup> -IV <sup>87</sup> -	V <sup>43</sup> -I-IV-I
	C- B-F <sup>43</sup> -	g <sup>98</sup> - d <sup>43</sup> - g <sup>6</sup> - B <sup>87</sup> -	C <sup>43</sup> -F-B-F
graduale	I-IV-VII-V-I-	—	IV-I <sup>43</sup> -V <sup>43</sup> -I
	a-D - G - e-a-	—	d - a <sup>43</sup> -E <sup>43</sup> -A
graduale-verzus	I-IV-VII-I-	—	IV-I-V <sup>43</sup> -I
	a-D - G-A-	—	d - a-E <sup>43</sup> -A
offertorium	VI-III <sup>6</sup> <sub>4</sub> -VII-I <sup>43</sup> -	V-IV-VII-III-VI-	IV-I-V <sup>43</sup> -I
	F - C <sup>6</sup> <sub>4</sub> -g - A <sup>43</sup> -	A-G - C - F - B-	g - d-A <sup>43</sup> -D
Sanctus	V <sup>43</sup> -II <sup>6</sup> <sub>5</sub> -V <sup>43</sup> -I-	—	IV-I <sup>6</sup> <sub>5</sub> -IV-I <sup>43</sup>
	E <sup>43</sup> -h <sup>6</sup> <sub>5</sub> -E <sup>43</sup> -A-	—	d - A <sup>6</sup> <sub>5</sub> -d-A <sup>43</sup>
Pleni sunt	IV-VII <sup>76</sup> -I <sup>43</sup> -	IV-III <sup>43</sup> -VI-	IV-I-V <sup>43</sup> -I
	d - g <sup>76</sup> - A <sup>43</sup> -	d - C <sup>43</sup> - F-	d - a-E <sup>43</sup> -A
Benedictus	IV-I <sup>43</sup> -V <sup>43</sup> -II <sup>6</sup> -V-I-	—	IV-I <sup>6</sup> <sub>5</sub> -IV-I <sup>43</sup>
	C-G <sup>43</sup> -D <sup>43</sup> -A <sup>6</sup> -D-G-	—	C-G <sup>6</sup> <sub>5</sub> -C-G <sup>43</sup>
Agnus Dei I	I-IV-VII-V-I-	—	IV-I-V <sup>43</sup> -I
	G-C-F - d-G-	—	C-G-D <sup>43</sup> -G
Agnus Dei III	I-IV-VII-IV <sup>43</sup> -I <sup>43</sup> -	—	IV-I-V <sup>43</sup> -I
	G-C- F - C <sup>43</sup> -G <sup>43</sup> -	—	C-G-D <sup>43</sup> -G
communio	I-VII-IV <sup>43</sup> -I <sup>43</sup> -	—	V-I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V <sup>43</sup> -I
	G-F - C <sup>43</sup> -G <sup>43</sup> -	—	D-g <sup>6</sup> <sub>4</sub> -D <sup>43</sup> -G
communio-verzus	I-VII-IV-I <sup>43</sup> -	—	V-I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V <sup>43</sup> -I
	G-F - C-G <sup>43</sup> -	—	D-g <sup>6</sup> <sub>4</sub> -D <sup>43</sup> -G
Versa est in luctum	V-IV-V <sup>43</sup> -I-	—	IV <sup>6</sup> <sub>4</sub> -I <sup>43</sup> -IV-I <sup>43</sup>
	A-g - A <sup>43</sup> -D-	—	g <sup>6</sup> <sub>4</sub> - D <sup>43</sup> -g-D <sup>43</sup>
Libera me	I-/V/-V-	—	VI <sup>7</sup> -IV <sup>6</sup> <sub>5</sub> -V <sup>43</sup> -I
	d-/a/-A-	—	B <sup>7</sup> -g <sup>6</sup> <sub>5</sub> - A <sup>43</sup> -D
Quando caeli	I-V <sup>6</sup> -I-IV-	—	V-I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V <sup>43</sup> -I
	d-A <sup>6</sup> -D-g-	—	A-d <sup>6</sup> <sub>4</sub> -A <sup>43</sup> -D
Tremens factus sum ego	I-V <sup>43</sup> -I-V-VI-	—	V-I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V <sup>43</sup> -I
	d-A <sup>43</sup> -d-a-B-	—	A-d <sup>6</sup> -A <sup>43</sup> -d

<sup>116</sup>introitus: A, 125, 2, 1.

<sup>117</sup>graduale: SI, 129, 3, 1 négy minima; offertorium: SI, 131, 2, 4 négy minima; Sanctus: SI, 134, 3, 1-2 semibrevis-pontozott semibrevis-minima-brevi; communio: SI, 139, 2, 1-2 három semibrevis.

<sup>118</sup>communio: A, 138, 2, 3-4 pontozott minima-semiminima-minima.

<sup>119</sup>Taedet animam meam: A-T, 149, 3, 1-2.

<sup>120</sup>Benedictus: TI-B, 136, 1, 4-5; communio: SI-TI, 138, 2, 5-6.

Dies illa dies irae	I-V <sup>43</sup> -I-VII-III-VII <sup>6</sup> <sub>4</sub> -IV-V <sup>98</sup> -II <sup>43</sup> -	—	III-I-V <sup>43</sup> -I
	d-A <sup>43</sup> -D-C -F- C <sup>6</sup> <sub>4</sub> - G - a <sup>98</sup> -E <sup>43</sup> -	—	F-d-A <sup>43</sup> -D
Requiem aeternam	IV-I <sup>6</sup> -IV-I-	—	IV-I-V <sup>43</sup> -I
	g - D <sup>6</sup> -g- D-	—	g - d-A <sup>43</sup> -D
Kyrie eleison I	I-VI <sup>7</sup> -IV <sup>6</sup> -	—	V <sup>43</sup> -I-V <sup>43</sup> -I
	F-d <sup>7</sup> -h <sup>6</sup> -	—	C <sup>43</sup> -F-C <sup>43</sup> -F
Kyrie eleison II	I-V <sup>43</sup> -I-	—	IV-I-V <sup>43</sup> -I
	F-C <sup>43</sup> -F-	—	B-F-C <sup>43</sup> -F
Taedet animam meam	III-VII-I-VI-III-VI-III-IV-	—	II <sup>6</sup> -I <sup>6</sup> <sub>54</sub> -V <sup>43</sup> -I
	C-G - a -F -C -F - C -d-	—	h <sup>6</sup> -a <sup>6</sup> <sub>54</sub> -E <sup>43</sup> -A

A késleltetések közül a darabban a 4-3-as fordul elő leggyakrabban (147×).<sup>121</sup> Az introitusban 13×, a Kyrie-ben 10×, a gradualéban 9×, az offertoriumban 21×, a Sanctus-ban 10×, a Benedictus-ban 4×, az Agnus Dei-ben 11×, a communióban 17×, a „Versa est in luctum”-motettában 21×, a „Liberá me”-responzóriumban szintén 21× és a „Taedet animam meam”-olvasmányban 10×. Kevésbé gyakori a 7-6-os késleltetés, hiszen mindössze tizennyolcszor fordul elő a műben.<sup>122</sup> 9-8-as késleltetés és átmenő szeptim kétszer,<sup>123</sup> 6-5-ös és 2-1-es viszont egy-egy alkalommal jelenik meg Victoria darabjában.<sup>124</sup> Ezzel szemben négyszer találkozunk a 6-5, 4-3-as kettős késleltetéssel,<sup>125</sup> míg a 9-8, 7-6-os, valamint a 9-8, 4-3-as csak egy-egy helyen bukkan fel az officiumban.<sup>126</sup>

A négyeshangzatok közül mind a négy megfordítással találkozhatunk a darabban, rendszerint minima értékben. A szeptim és a kvint-szext akkord egyforma számban szerepel a

<sup>121</sup>introitus: 124, 1, +1; 124, 2, 2; 124, 2, +3; 125, 1, 5; 125, 1, +2; 125, 2, +3; 125, 3, +1; 126, 1, 5; 126, 2, 3; 126, 2, +3; 126, 2, +2; 126, 3, 1; 126, 3, +2;  
Kyrie: 127, 2, 1; 127, 2, 3; 127, 2, +2; 128, 1, 3; 128, 2, 2; 128, 2, 4; 128, 2, 5; 128, 2, +1; 128, 3, 2; 128, 3, 4;  
graduale: 129, 2, 3; 129, 2, 6; 129, 2, +2; 129, 3, +4; 129, 3, +3; 130, 1, +1; 130, 2, 1; 130, 2, +3; 130, 3, +3;  
offertorium: 131, 1, 4; 131, 2, 1; 131, 3, 3; 131, 3, +2; 132, 1, 3; 132, 1, +3; 132, 1, +1; 132, 2, 1; 132, 2, 3; 132, 3, 1; 132, 3, 2; 132, 3, 3; 132, 3, +3; 133, 1, +4; 133, 1, +3; 133, 2, 1; 133, 2, 5; 133, 2, +2; 133, 3, +4; 133, 3, +2; 134, 1, +2;  
Sanctus: 134, 2, 2; 134, 2, 3; 134, 2, 4; 134, 3, 3; 134, 3, 4; 134, 3, +2; 135, 1, 2; 135, 2, 2; 135, 2, 4; 135, 2, +3;  
Benedictus: 135, 3, 2; 136, 2, 2 [kétszer egymás után]; 136, 2, +2;  
Agnus Dei: 136, 3, 4; 136, 3, +2; 136, 3, +1; 137, 1, +2; 137, 2, 3; 137, 2, 4; 137, 3, 3; 137, 3, +1; 138, 1, 3 [kétszer egymás után]; 138, 1, +3;  
communio: 138, 2, +1; 138, 3, 1; 138, 3, 4; 138, 3, +2; 139, 1, 3; 139, 2, +4 [kétszer egymás után]; 139, 2, +3; 140, 1, 1; 140, 1, 3; 140, 1, +2; 140, 2, 1; 140, 2, 3; 140, 2, 4; 140, 2, 5; 140, 3, +4; 140, 3, +3; Versa est in luctum: 141, 1, 3; 141, 1, +1; 141, 2, 1; 141, 2, 4; 141, 2, +3; 141, 2, +2; 141, 3, 2; 141, 3, 4; 141, 3, +2; 142, 1, 2; 142, 1, 4; 142, 1, +2; 142, 2, 2; 142, 2, 2; 142, 2, +1; 142, 3, +4; 143, 1, 3; 143, 1, +2; 143, 1, +1; 143, 2, 4; 143, 2, 5; 143, 2, +2;  
Liberá me: 144, 1, +3; 144, 2, +1; 144, 3, +3; 145, 1, +1; 145, 2, 3; 145, 3, 3; 145, 4, 3; 145, 4, +3; 145, 5, 2; 146, 1, 2; 146, 1, +2; 146, 1, +1; 146, 2, 4; 146, 2, +3; 146, 3, 2; 146, 3, 5; 147, 1, +3; 147, 2, 3; 147, 2, +3; 147, 3, 2; 147, 3, +3;  
Taedet animam meam: 148, 2, 2; 148, 3, 2; 148, 4, 3; 148, 4, +1; 149, 1, 5; 149, 2, 4; 150, 1, +3; 150, 3, 1; 151, 2, +4; 151, 4, +3.

<sup>122</sup>Kyrie: 128, 1, 1; graduale: 129, 1, +2; 130, 2, +4; 130, 3, 1; offertorium: 131, 2, +3; 131, 3, 4; 132, 1, +2; 132, 2, 2; 133, 3, 3; Sanctus: 135, 2, 1; Agnus Dei: 137, 3, 1; 137, 3, 4; 137, 3, 2; communió: 138, 3, 1; Liberá me: 145, 3, 1; 147, 1, 1; Taedet animam meam: 149, 3, +2; 151, 2, 4.

<sup>123</sup>**9-8:** introitus, 126, 1, 4; Kyrie, 128, 3, 1.

**8-7:** Kyrie, 128, 3, 3; communió, 138, 2, 4.

<sup>124</sup>**6-5:** communió: 140, 1, 2.

**2-1:** Sanctus, 134, 2, +2.

<sup>125</sup>offertorium: 132, 2, 3; 132, 2, 4; Versa est in luctum: 142, 3, +1; 143, 1, 5.

<sup>126</sup>**9-8, 7-6:** Taedet animam meam: 149, 3, +1.

műben (19×),<sup>127</sup> míg a terc-kvart és a szekund akkord jóval kevesebbszer szólal meg (négyszer illetve háromszor).<sup>128</sup>

The image shows a page from a musical score for the Introitus of the Requiem aeternam. It is divided into two columns. The left column contains three parts: Cantus (top), Tenor (middle), and another Tenor (bottom). The right column contains three parts: Cantus (top), Alto (middle), and Bass (bottom). Each part begins with a large decorated initial 'R'. The lyrics are Latin, starting with 'Do na e is Do mi ne Do mi ne' and 'E qui am a ter nan'. The score is written on five-line staves with square notes and a C-clef.

#### Officium Defunctorum – Requiem aeternam-introitus

Introitus:

Az introitus kétrészes formája a gregorián tétel antifona-zsoltár felépítésének felel meg.<sup>129</sup>

Az első rész három, imitativ jellegű szakaszból építkezik:

- 1) 1-15. ütem: „*dona eis Domine*”, amely két különböző témafejt imitációját egyszerre valósítja meg. Az első (A) a tétel gregorián dallamát veszi mintául, és a szólamokat a következő sorban és kezdőhangokon lépteti be: A (c') – SI (a') – SII (f'). A szekundlépésekben mozgó első témával ellentétben a második (B) lelépő tercet vagy kvartot állít szembe egy felugró kvinttel: TI (a) – TII (f) – TI (f'). A két téma belépéseinek rendje a következő: A (A), B (TI) egy időben – A (SI), B (TII) egy időben – A (SII) – B (TI).

**9-8, 4-3:** Libera me: 146, 2, 3.

<sup>127</sup>**szseptim:** introitus, 126, 2, 2; Kyrie, 127, 3, +1, 128, 1, +3; offertorium, 133, 2, +2; communio, 139, 2, 1; 140, 3, 2; Versa est in luctum, 141, 1, 3; 142, 2, 1; 142, 2, +2; 142, 3, 4; 143, 1, +2; Libera me, 144, 1, +4; 146, 1, +3; 147, 2, 2; Taedet animam meam, 148, 2, 1; 149, 1, 4; 150, 1, 4; 150, 2, +1; 150, 3, 1.

**kvint-szext:** graduale, 130, 1, +1; Sanctus, 134, 3, 3; 134, 3, +4; Benedictus, 136, 2, 3; 136, 2, +3; communio, 138, 3, 4; 139, 3, 2; 139, 3, +1; 140, 1, +2; 140, 2, 1; Versa est in luctum, 142, 2, 5; Libera me, 144, 1, +4; 144, 3, 1; 145, 2, 5; Taedet animam meam, 148, 3, 2; 148, 3, +2; 149, 1, 4; 149, 3, +1; 151, 3, +4.

<sup>128</sup>**terc-kvart:** offertorium, 132, 1, 1; communio, 140, 1, 2; Versa est in luctum, 142, 2, 1; 142, 3, 1.

**szekund:** Agnus Dei, 137, 2, +1; Versa est in luctum, 142, 1, 4.

<sup>129</sup>Az összkiadásban hibásan szerepel az introitus 2. sorában a TII C-kulcsa. Altkulcs helyett tenorkulcs értendő.

Requiem aeternam-introitus 1-4. ü.

The image shows a musical score for six voices: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. The score is written in 4/2 time and G major. The Soprano I part begins with a whole rest followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Soprano II part begins with a whole rest followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Alto part begins with a whole rest followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Tenor I part begins with a whole rest followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Tenor II part begins with a whole rest followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Bass part begins with a whole rest followed by a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3.

- 2) 15-21.ütem: az „*et lux perpetua*” témájának egyetlen jellegzetessége, hogy lelépő hangközzel indul, maga a hangköz viszont nagy változatosságot mutat. A szólamok belépésének sorrendjét, kezdőhangját és a lelépő hangközöket az alábbiakban tekintjük át: TII: c', 3 – A: c', 3 – SI: a', 4; B: f, 3 egy időben – A: f', 3 – TI: b, 4; TII: d' 3 egy időben – B: f, 8 – A: f', 2.
- 3) 21-33. ütem: „*luceat eis*”. Az előző téma mozgalmasságával ellentétben itt a témafej szinte kizárólag tiszta prím lépésekkel kezdődik, amitől csak egy-egy esetben tér el a TII, illetve az A szólam egy fellépő szekunddal élénkítve a három tiszta prím statikusságát. Az imitáló szólamok ebben a részben meglehetősen sűrűn követik egymást: TII (c') – B (f) – TI (d') – SI (f'), A (d') egy időben – TI (c') – B (f) – A (d') – SI (c'') – TII (f) – A (d') – TI (c') – TII (f). Mindhárom szakasz f-ión zárlattal ér véget.

Az introitus második nagy egysége, amely a zsoltár szövegének hatszólamú feldolgozását adja, szintén három szakaszra tagolódik, és alapvető jellegzetessége a kéttémás imitáció. Ez a szakasz hangsor tekintetében nem annyira egységes, mint az első rész, hiszen az első két egység d-eol hangnemével szemben a harmadik f-iónban ér véget.<sup>130</sup>

- 1) 1-10. ütem: Az „*et tibi reddetur votum in Jerusalem*” szöveg első három szótagja még homofón szerkesztésű, míg további része sűrű, általában szólampáronkénti belépésekkel szólaltatja meg a zsoltárverset: A (f'), TII (f) egy időben – SI (c'') – TI (a), B (f) egy időben – SII (a'). Témája a

<sup>130</sup>Sajtóhiba az öszkiadásban: 126, 2, 5-7 ütem alt szólam: g-a-a-g-f-a-a hangok helyett e'-f'-f'-e'-d'-f'-f' hangok értendőek. 126, 2, 3 basszus szólam belépő hangja nem minima, hanem semibrevis értékű.

három egymást követő tiszta prím miatt nagy hasonlóságot mutat a főrészt harmadik szakaszának témájával.

- 2) 10-16. ütem: „*exaudi*”. Victoria erre az egyetlen szóra egy hat ütemes, kéttémás imitatív zenei anyagot komponált, amelyben az első téma egy fellépő, majd visszahajló zenei motívum (SI: a’ – B: d – TI: b – TII: a), míg a másodiknak az alapja a gregorián dallamból eredeztethető, lépcsőzetesen emelkedő dallamvonal (SII: f’ – A: c’). Amint az első szakasznak megtaláltuk megfelelőjét a főrésztben, úgy ez az egység is rokonságban áll az antifona első részével a kéttémás imitáció és a gregorián témafej szerepeltetése miatt.

Introitus-verzus: "exaudi"

The musical score is for the Introitus-verzus "exaudi" in 4/2 time. It features six vocal parts: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The Soprano I part has a melodic line that starts with a whole note rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The other parts (Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, Bass) have whole notes in the first measure, followed by half notes in the second measure, and then various rhythmic patterns in the third and fourth measures.

- 3) 16-27. ütem: „*orationem meam*”. Zenei témák szempontjából ez a rész az előző tükörfordításának tekinthető, hiszen a fellépő, majd visszahajló motívumra itt egy ellenkező irányú, vagyis először le-, majd fellépő dallam (A) rímel (TI: d’ – B: d – SI: d’), míg az emelkedő mozgásra ebben a szakaszban egy ereszkedő irányú (B) válaszol (A: f’ – TII: f). A kettő kombinációjából a következő imitációs rend jön létre: A (TI) – A (B) – B (A) – B (TII) – A (SI).

Kyrie:

A következő tétel alapvetően homofón jellegű, amelyben csak a „*Christe eleison*” szakasz hoz bizonyos változatosságot a szólamok számának csökkentésével, és a gregorián témafejet alapul vevő imitáció alkalmazásával (SI: f’ – A: c’ – SII: f’ – T: f – SI: d’ – A: c’).<sup>131</sup>

<sup>131</sup>Sajtóhiba az összkiadásban. 127, 1, 5, SII szólam: a’ helyett b’ értendő.



Graduale:

A graduale, az introitushoz hasonlóan, az antifona-zsoltár szerkezetet követve ugyancsak két nagy egységre tagolódik, ahol az első rész három, a második pedig két rövidebb szakaszból áll. Valamennyi formai egység hangsora a-eol, csak a verzus első része végződik c-ióban.<sup>132</sup>

- 1) 1-9. ütem: „*dona eis Domine*”. A tercet le-, majd visszalépő téma ismét a gregorián dallamból származik, és egymást sűrűn követő belépésekben valamennyi szólamban megjelenik (SII: c'' – SI: c'' – TI: f' – B: f – TII: c' – A: f'). Egyedül a basszus szólam módosítja a témát azzal, hogy a lelépő terc után még egy lelépő szekundot énekel mielőtt a dallam visszatérne kiindulópontjára.
- 2) 9-12. ütem: „*et lux perpetua*”. Az introitusban ugyanerre a szövegre megszólaló zenei anyag kéttémás változatban jelenik itt meg: az első (A) négy azonos hangmagasságú minimából áll (TI: e' – SI: e'', TII: c, B: a, egy időben – SII: c'', A: a', egy időben), míg a második (B) az előzőnek egy továbbszótt változata, amely három minimából, négy semiminimából és egy minimából építkezik, és először az alábbi hangokon szólal meg: g-g-g-c'-d'-e'-c'-g' (TI: g – B: C). Ebből a két témából az imitációnak az alábbi rendje születik meg: A (TI) – A (SI, TII, B egy időben) – A (SII, A egy időben) – B (TI) – A (TII) + B (B egy időben).
- 3) 13-23. ütem: „*luceat eis*”. Ismét egy kéttémás szakasszal folytatódik a halotti officium. Az alt és a szoprán II egy ütemes eltéréssel szólaltatja meg a gregorián dallamot f'-ről kezdve, míg a többi szólam egy lelépő terccel kezdődő témát imitációban énekel, amely alól csak a szoprán I kivétel, mely szólam következetesen lelépő szekundot énekel a terc helyett (TI: c' – B: f – TII: f' – TI: c' – B: c' – TI: d', TII: d' egy időben – B: g – B: d).

A graduale verzusa, hasonlóan az introitus verzusához, homofón szakasszal kezdődik (1-9. ütem: „*erit justus*”). Utána azonban megélenkül a mozgás, és az eddigi szólamonkénti imitáció helyett itt szólamcsoportok közötti imitációval találkozhatunk. A 9-15. ütemben („*ab auditione mala*”) először a SII (c'') – A (a'), T (f' egy időben) – SI (f'') szólamok szólalnak meg, majd őket a TII (c') – B (f') – TI (f') szólamok hasonló zenei anyaggal követik. Az előző szakasz „*luceat eis*”-szövegű részéhez hasonlóan a 15. ütemtől ismét egy, a gregorián dallamot kánonszerűen megszólaltató anyaghoz egy másik, nagyobb lépésekben mozgó témából kialakított imitáció társul. De amíg korábban az alt énekelt együtt a cantust firmust megszólaltató szoprán II-vel, addig most a szoprán I veszi át ezt a szerepet (SII: g' – SI: c''). A lelépő tercet és ellenkező irányú kvartot felhasználó téma imitációja az alábbi sorrendben valósul meg: A (c') – TII (c') – B (f) – TI (f') – B (c') – TII (d') – B (g) – B (d). Bár a belépő szólamok sorrendje között nem, a belépő hangok között igen sok hasonlóságot vehetünk észre, ha azokat összehasonlítjuk a főrészharmadik szakaszával.

<sup>132</sup>Sajtóhiba az összkiadásban. 129, 3, 1, SI szólam: első hang nem f'', hanem g''.

## Offertórium:

A halotti mise leghosszabb tételét, az offertóriumot, Victoria a különböző szövegegységeknek megfelelően zenésítette meg, így hét nagyobb zenei szakaszra bontotta a felajánlás szövegét.<sup>133</sup>

- 1) 1-8. ütem: „*libera animas eorum*”. Alapvetően homofón szakasz g-mixolíd zárlattal.
- 2) 8-21. ütem: „*fidelium defunctorum de poenis inferni*”. Egy hat és egy nyolc ütemes egységből tevődik össze, ahol az első rész három azonos hangból álló témát használ fel az imitációhoz (lásd introitus: „*luceat eis*”; introitus-verzus: „*reddetur votum*”; graduale: „*et lux perpetua*”), míg a második ezt vagy egy fel-, vagy egy lelépő kis szekunddal mozgatja meg. Az imitáció rendje a következő: 1. SII (h'), TI (g, egy időben) – TII (g) – SI (c'), B (C, egy időben); 2. TII (a) – SI (a') – B (d) – A (d') – SI (a') – TI (d') – SII (a'). Ennek a zenei egységnek a hangsora d-dór.
- 3) 21-25. ütem: „*et de profundo lacu*”. Ez a rövid egység is a három azonos hangból álló téma imitációjára épül (TII: a – B: d – SII: d' – SI: a', A: d', egy időben – TI: d, TII: f egy időben), és f-líd hangsorú.
- 4) 25-34. ütem: „*libera eas de ore leonis*”. Az első, öt ütemes szakasz szabad imitációban dolgozza fel a „*libera eas*” szavakat, amelyben egy lelépő terccel induló téma le- és fellépő szekund változatban is megjelenik (TII: c' – B: f – SII: a' – A: e' – SI: e' – TI: a). A második hat ütemes rész („*de ore leonis*”) témája fellépő hangközre, leggyakrabban kvartra épül, de egy-egy alkalommal ez fellépő tercre, illetve oktávra, kétszer pedig kvintre módosul (SII: a' – SI: e' – TI: d – B: d – TII: g – A: d' – TI: g). Ennek a szakasznak a hangsora c-ión.
- 5) 34-45. ütem: „*ne absorbeat eas tartarus ne cadant in obscurum*”. A témafejt itt egy fellépő szekundból és tercből, vagy ennek fordítottjából, egy fellépő tercből és szekundból áll (B: C – SI: e' – SII: c', TII: a, egy időben – A: c' – TI: g – TII: f – SI: f'). A „*ne cadant*” kifejezést Victoria sűrű imitációban, de többféle dallamvonallal teszi érzékletessé: 1. két lelépő terc egymás után; 2. lelépő szekund és terc egymás után; 3. fellépő szekund után lelépő terc; 4. az előző rák fordítása, azaz lelépő terc után fellépő szekund. A szakasz hangsora d-dór.
- 6) 45-62. ütem: „*sed signifer sanctus Michael representet eas in lucem sanctam*”. Az első öt ütem („*sed signifer*”) igen sűrű imitációban megírt rész, amelyben nem jelenik meg egy karakterisztikus téma sem (SI: a', B: d, egy időben – TI: a – A: d', TII: d', egy időben – SII: d' – SI: g' – TI: a – SII: –a' – SI: e', TII: a, egy időben). A következő három ütemes rész Szent Mihály nevének a megzenésítése, természetesen imitációban, amelyhez egy le-, majd visszalépő szekundot használ fel Victoria (TI: e', B: a, egy időben – A: e' – TII: d' – SI: a' – SII: g'). A „*representet eas*” öt ütemes szakasza egy lépcsőzetesen felfelé mozgó témán alapszik, amelynek

<sup>133</sup>Sajtóhiba az összkiadásban. 134, 1, 2, TI szólam: a 2. hang nem a, hanem g.

sajátossága a két kezdő, azonos hangmagasságú semiminima, amely minden esetben önálló szótaghordozó hanggá válik. A szólamok belépésének sorrendje a következő: TI (a), B (d, egy időben) – SI (a') – A (d') – SI (a'), TII (a, egy időben) – SII (g') – SI (e'), B (A, egy időben). Ennek a szakasznak az utolsó egységét („*in lucem sanctam*”), miként az elsőt, szabad imitációban zenésítette meg Victoria, melynek témafejében leggyakrabban fellépő terccel, ritkábban kvarttal találkozhatunk (A: c' – TII: a – B: A – SI: e', SII: g', egy időben – TI: e, TII: g, egy időben – TI: a, B: A, egy időben – SI: a', SII: f', TII: d, egy időben). Ennek a szakasznak valamennyi egysége d-dórban ér véget.

- 7) 62-78. ütem: „*Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus*”. A repetendaként funkcionáló részt Victoria ismét két kisebb egységre osztja fel, amelyben az első négy ütem témájának a lelépő hangközök adnak bizonyos egységességet (SI: f', SII: a', B: d, egy időben – TI: d', TII: d, egy időben – A: d'), míg a második négy ütem az azonos hangokkal induló téma immáron sokadik példáját reprezentálja (A: fisz', TII: a – SI: a', B: d, egy időben – SII: d'' – TI: d'). A záró szakasz hangsora szintén d-dór. Mint már korábban említettük, az offertorium versét Victoria nem zenésítette meg több szólamban, viszont az összkiadás nem közli sem annak, sem a repetendának gregorián dallamát.

#### Sanctus:

Az offertorium hosszú és összetett tétele után Victoria a „*Sanctus*” megzenésítésének viszonylag egyszerűbb formájával él. Bár az 1-7. ütemig terjedő szakaszban („*Sanctus, sanctus*”) imitáló szólamokkal találkozhatunk (A: a – SI: e' – TI: a – A: d'), a tétel meghatározó szerkesztésmódja mégis a homofónia, amelyben a 7-17. ütem („*Dominus Deus Sabaoth*”) hangsora az első részt lezáró f-líddel ellentétben a-eol, a „*Pleni sunt caeli et terra gloria tua*”-szakaszé d-dór, míg a „*Hosanna in excelsis*” a-eolban ér véget. Ugyancsak homofón a „*Benedictus*” első nyolc ütemének f-líd hangsorú szakasza is, de itt a záró „*Hosanna*” egy fellépő tercet és szintén fellépő szekundot tartalmazó témából felépített rövid imitatív szakaszt kap g-mixolíd hangsorban (A: a, TII: f, egy időben – B: d – TI: a – SII: d').

#### Agnus Dei:

Hasonlóan egyszerű eszközökkel él Victoria az „*Agnus Dei*” szövegének megzenésítésekor. Az első esetben a tétel teljesen homofón szakasszal kezdődik d-dór hangsorban (1-7. ütem), és csak a „*dona eis requiem*” szavakra ír egy lelépő kvintre fellépő kvarttal válaszoló témán nyugvó imitatív részt g-mixolíd hangsorban (TII: a – B: d – TI: d' – TII: d' – B: g – TI: c'). Ezzel szemben a harmadik „*Agnus Dei*” egy f-líd hangsorú, imitációt felhasználó szakasszal indul (1-8. ütem), és a „*dona eis requiem sempiternam*” szöveget felosztva, először egy lelépő szekundot

tartalmazó témából ír egy rövid imitativ részt („*dona eis requiem*” TII: g – SI: d’ – A: g’), majd a korábbi lelépő kvint-fellépő kvart témát annak megfordításával, azaz lelépő kvart-fellépő kvint, kombinálva fejezi be a tételt g-mixolídban („*sempiternam*” B: d – TII: d’ – TI: d’ – A: f’, 4↓4↑ – B: f, 4↓5↑ – B: c, 4↓5↑).

Communio:

A communio az introitushoz és a gradualéhoz hasonlóan két részes tétel, melyben mindkét rész három rövidebb szakaszra oszlik. Valamennyi egység g-mixolíd hangsorú. Az antifona első része (1-7. ütem: „*luceat eis Domine*”) lelépő szekund, majd terc témára írt imitációval kezdődik, amelyben a lelépő hangközök egy-egy esetben szekundról tercre, illetve tercről szekundra módosulnak (TII: d’ – B: d – SI: a’ – B: g – SI: g’, 2↓2↓ – A: d’, 3↓3↓). A „*Cum sanctis tuis in aeternum*” szövegű rész (8-17. ütem) ismét imitativ jellegű, melynek témafejében egy fellépő hangközre (szekund, terc, kvart, kvint) egy visszahajló szekund válaszol. Ezt a sorozatot csak egyszer szakítja meg a szoprán II egy lelépő szekunddal, illetve a tenor II tiszta prímekkel. A téma belépéseinek rendje, kezdőhangjai és hangközözei a következők: TII (a, 2) – TI (d, 3), B (G, 5, egy időben) – SII (a’ 3) – SI (d’, 5) – TI (a, 5) – A (e’, 2) – TII (a, 4) – B (d, 5) – TI (a, 4) – SI (a’ 4), SII (a’ 2↓) – TII (g, 1). A főrész befejező szakasza (18-28. ütem) a „*Quia pius es*” szöveg kétszer történő, homofón elénekléséből áll (5+6 ütem).

A verzus szőlampárok imitációjával indul (1-7. ütem: „*et lux perpetua luceat eis*”; SI: f’, SII: a’ – TII: a, B: f – SI: g’, 5↓, TI: g, 2↑ – B: F, 5↑ – A: c’ – TI: c’ – SI: e’, 1), melynek jellegzetessége ugyancsak a fellépő terc (egy-egy alkalommal szekund, kvint, illetve prím és lelépő kvint). A „*Cum sanctis tuis in aeternum*” (8-17. ütem) a főrészhez hasonló módon megkomponált szakasz, melyben csak a szólások belépésének sorrendje változik meg némiképpen, míg kezdőhangja és fellépő hangközöze azonos marad: TII (a, 2) – A (d’ 3), B (G, 5 egy időben) – SII (a’, 3) – SI (d’, 5) – TI (a, 5) – A (e’, 2) – TII (a, 4) – B (d, 5) – TI (a, 4) – B (d, 4) – SI (a’, 4), SII (a’, 2↓ egy időben) – TII (g, 1). A zsoltár harmadik „*Quia pius es*”-szakasza (18-28. ütem) teljes egészében megegyezik a főrész megfelelő szakaszával.

Versa est in luctum:

A „*Versa est in luctum*”-motetta formai és hangnemi szempontból az egyik legösszetettebb és legsokrétűbb tétele a halotti officiumnak. A három nagy formai egységre tagolódó tétel számos kisebb szakaszra bomlik, és négy hangnemi területet jár be (d-dór, c-ión, f-líd, g-mixolíd).

1) 1-14. ütem: „*Versa est in luctum*”. A szakasz, melynek hangneme d-dór, három témára épülő, rendkívül bonyolult szerkezetet mutat. Az első téma (A) egy alsó váltóhang után lépcsőzetesen ereszkedő dallamvonal, mely a következő rendben szólal meg: TII (A) – SII (a’) – B (a) – SI

(g'). A második téma (B) ennek rákfordítása, vagyis egy emelkedő dallam alsó váltóhangos formulával ér véget: TI (a) – B (A) – SI (a') – TII (a) – TI (a). A harmadik téma (C) pedig két fellépő szekund után ugyancsak lépcsőzetesen visszahajlik kiinduló pontjára: A (d') – SII (g').

Versa est in luctum 1-10. ü.

A három téma egymáshoz való viszonyát és belépéseinek sorrendjét az alábbi táblázat szemlélteti.

XIV. táblázat: A „Versa est in luctum”-motetta témái.

	1. ütem	2. ütem	3. ütem	4. ütem	5. ütem	6. ütem	7. ütem	8. ütem	9. ütem	10. ütem
SI					B					A
SII				A						C
A				C						
TI	B							B		
TII	A					B				
B			B					A		

2) 14-28. ütem: „*cithara mea et organum meum in vocem flentium*”. Két-két három szólamú csoport váltakozása után (SII: a' – SI: fisz', A: d, egy időben; illetve TI: a – TII: fisz, B: d, egy időben) a teljes kórus igen sűrű imitációban éneklő a pontozott minimával és hangismétléssel induló, lépcsőzetesen emelkedő, és c-ionban záruló témát (SII: e' – SI: a' – A: d', TI: d, B: d, egy időben – TII: g). E szakasz mozgalmasságával ellentétben a következő négy ütem (21-24. „*et organum meum*”) pusztán három szólamra épülő (SI, SII, TI), homofón zenei anyagot hoz f-

líd hangsorban. Ennek a résznek a végén (24-28. ütem: „*in vocem flentium*”) ismét gyors egymásutánban belépő szólamok imitációjában szólal meg a felső váltó hanggal induló, kifejező téma: TII (c’) – A (f’), TI (a), B (f) egy időben – SII (a’) – TI (g). A második nagy formai egység g-mixolídban ér véget.

- 3) 27-60. ütem: „*Parce mihi Domine nihil enim sunt dies mei.*” Az első nyolc ütemes szakaszban („*Parce mihi Domine*”) Victoria ismét a két témás imitáció eszközához fordul, amelyben az első téma (A) egy szekundokban emelkedő, majd a kiinduló pontra visszatérő motívum (SI: a’ – A: d’ – SII: d’ – TII: a – A: a), szemben a második téma nagy ugrásokban (5↓-4↑-5↓-4↑-2↓) mozgó dallamával (B: d – TII: g – TI: a – SI: a’ – B: a). A két téma a következő sorrendben szólal meg: A (SI)+B (B egy időben) – A (A) – B (TII) – A (SII) – B (TI) – A (TII) – B (SI) – B (B) – A (A). A motetta befejező szakasza ismét két, egymással rokon téma imitációjára épül. Az első téma semibrevis-minima-minima-minima ritmusértékekben mozgó, lelépő szekunddal induló motívum, míg a második pontozott minima-semiminima-minima-minima képlettel teszi mozgalmassabbá a ritmust, ám a témafeje maga négy azonos magasságú hangból áll. Az első téma belépésének rendje: SI (e’) – TII (a) – A (e’) – B (a) – TII (e’) – SII (a’) – A (e’) – SI (a’) – B (f) – SII (a’) – TII (c’) – A (f’), TII (d’, egy időben) – SI (a’) – SII (g’) – TII (g), B (C, egy időben) – SI (e’), A (c’, egy időben). A második téma belépésének rendje: SII (h’), TI (d’, egy időben) – SI (h’) – TI (h). Ennek a szakasznak a hangsora végig d-dór.

Libera me:

A „*Libera me*”-responzórium egységes d-dór hangsorát csak rövid időre szakítja meg Victoria a „*Quando caeli movendi sunt et terra*”-szakaszának a-eol területével. Ebben a tételben viszonylag kiegyensúlyozottan váltakoznak egymással a homofón és polifón szakaszok.

- 1) „*Libera me Domine*”. Homofón szakasz, melynek jellegzetessége a „*Libera*” lelépő hármashangzat melodikája.
- 2) „*Quando caeli movendi sunt et terra*”. Az első öt ütem („*Quando caeli*”) homofón jellegű szakasz a-eolban, míg a következő részt imitatív belépések teszik mozgalmassabbá (SI: c’, SII: e’, TII: a egy időben – A: f’, TI a, B: d, egy időben – TII: d).
- 3) „*Tremens factus sum ego et timeo.*” A három szólamú rész (SII, A, B) szólampárok imitációjára épül. Az első öt ütem B-SII oktáv-kánonja után („*Tremens factus sum ego*”) az alt és a szoprán II között alakul ki egy prím-kánon („*et timeo*”), amit mindhárom szólam szabad imitációja követ („*dum discussio venerit*”: B: e – A: a – SII: e’). Ismét a B-SII szabad kvint-imitációja következik („*atque ventura ira*”), melyhez az alt szólam mozgalmassabb ritmikájú ellenszólamot

énekkel. Ez a szakasz teljes egészében azonos az 1583-ban megjelent Missa pro defunctis megfelelő részével.

- 4) „*Dies illa*”. A homofón szerkesztésű négyszólamú részt (SI, SII, A, T) három rövidebb szakaszra lehet felosztani (1-6. ütem: „*Dies illa dies irae*”; 6-10. ütem: „*calamitatis et miseriae*”; 10-17. ütem: „*dies magna et amara valde*”), melyek közül a középső a szoprán I-et kihagyva három szólamúra csökkenti a faktúrát.
- 5) Ismét mind a hat szólam énekli a „*Requiem aeternam*”-szakaszt, melyben az első hat ütem („*Requiem aeternam*”) akkordikus felrakása után egy lépésszerűen emelkedő motívumra épülő imitáció bontakozik ki (6-10. ütem: „*dona eis Domine*”; TI: a – B: d – TII: a – A: d’, B: g – A: g’), amit ugyancsak egy újabb imitativ szakasz követ mozgalmasabb ritmikájú és dallamvonalú témára (10-17. ütem: „*et lux perpetua*”; A: d’ – B: d – SI: f’ – SII: f’, TII: a, egy időben – SI: a’, TI: a, B: A, egy időben – SII: d’).

A két „*Kyrie eleison*” valamint a „*Taedet animam meam*”-olvasmány teljes egészében homofón, az akkordok váltakozására épülő darab.

Összegzésként megállapíthatjuk, hogy az Officium Defunctorum, bár nagyon sok mindent felhasznál a Palestrina-stílus eredményeiből, mind dallami, mind harmóniai, mind pedig formai tekintetben nagyon sok újdonsággal gazdagítja azt. Ugyanakkor itt kell kitérnünk a darab hiteles, liturgikus környezetben való megszólalásának a kérdésére is, melyhez néhány, korabeli leírást vettünk alapul.

## **V. ELŐADÁSI REKONSTRUKCIÓ**



## Hangszerjátékosok a spanyol templomokban 1400-1600 között

A hangszerek használata a középkori és reneszánsz egyházi polifóniában hosszú idő óta élénk vita tárgya. A legújabb időkben az irány a tudósok és az előadók között egyaránt afelé mozdult, amit James McKinnon „*modified a cappella hypothesis*”-nek nevezett,<sup>1</sup> amely elmélet szerint a 16. században az európai egyházi zenét, beleértve a többszólamúságot, általában énekhangok adták elő (vagy az ének az orgonával váltakozott), és a hagyományos értelemben vett hangszerkíséret ritka volt.

De az a cappella előadás számos meggyőző érve ellenére óvatossá kell lennünk ezzel a megállapítással kapcsolatban egy fontos kivétel, Spanyolország miatt. Mind James McKinnon, mind David Fallows a 15. és a 16. századi Spanyolországból származó bizonyítékokat idézve azt feltételezte, hogy a spanyol templomok a hangszerjátékosok beengedésében megelőzhatték Európa többi részét, és hogy az egyházi zene hangszeres kísérete valójában eléggé általános lehetett a Pireneusoktól délre már Dufay (c.1400-1474) életében.

1500 előtt a spanyol templomokban játszó hangszerekre utaló egyértelmű feljegyzések viszonylag ritkák: részben, mert kevesebb és vázlatosabb székesegyházi feljegyzés maradt fenn a 15. századból, mint a 16.-ból, másrészt azért is, mert maguk az ilyen előadások viszonylag ritkák voltak. Ám a csekély számú pontos információ ellenére is biztosak lehetünk abban, hogy a hangszerjátékosok alkalmazása az egyházi szertartások zenéjének ékesítésére egyáltalán nem volt elképzelhetetlen a 15. században.

Természetesen az egész középkor folyamán játszottak hangszeresek Spanyolországban a szabadban tartott egyházi körmeneteken. Az évi úrnapi körmenet, mely a 14. és 15. században egyre fényűzőbbé vált sok spanyol városban, mindenütt hangszeres zene kíséretével zajlott le. Barcelonában az úrnapi felvonulás a számos kórus mellett egy tíz trombitából és tíz angyalnak öltözött vonósból álló együttest is magába foglalt.<sup>2</sup> Más, talán kisebb egyházi körmenetek is használtak hangszereket. Válasszunk ki három másik példát Barcelonából, mindegyiket a 15. század közepéről: 1455. áprilisában a katalán III. Callixtus pápa (1455-1458) megválasztásának ünnepségére tartott körmeneten két trombita és egy dob vett részt, amit a székesegyház kincstárából fizettek; a következő februárban Ferreri Szent Vince (1357-1419) kanonizációjának tiszteletére tartott második felvonuláson hat trombitás és egy dob szerepelt; és 1459. novemberében, amikor Szent Kandida (†798) egy újonnan megszerzett ujját bemutatták a városi kórházban, a felvonulás

---

<sup>1</sup> J. W. McKinnon, „Representations of the Mass in Medieval and Renaissance Art” *Journal of the American Musicological Society*, XXXI, 1978, 21–52. lásd L. Korrick, „Instrumental Music in the Early 16<sup>th</sup>-Century Mass”, *Early Music*, 1990. 359–370.

<sup>2</sup> K. R. Kreitner, „Music and Civic Ceremony in Late-15<sup>th</sup>-century Barcelona”, diss. Duke University, 1990, 291–333.

nem csak a tizenhárom trombitából és három dobból álló hangos együttest foglalta magában, hanem hat vonósjátékosból álló halk együttest is.<sup>3</sup>

Ezen körmenetek közül sok bement a templomokba, vagy áthaladt azokon útja során. Kérdéses, vajon a hangszerjátékosok követték-e a felvonulást a templomokba, és játszottak-e, amíg ott voltak. Nagyon kevés korabeli beszámoló különbözteti meg ezt, de a probléma talán a dokumentáció természetében – mely inkább felsorolja a résztvevőket, mint leírja feladataikat – mint magukban az eseményekben rejlik. Mindenesetre az 1450-es évekből Barcelonából származó másik példa elég világosan utal a templomi hangszerekre. 1457. augusztus 7-én a város nagy ünnepséget rendezett flottájának indulása alkalmából. A körmenet bement a székesegyházba „nyolc pár játszó trombitással” és „három játszó hangszeressel [schalmei?]”. A mise és a zászlók megáldása után kimentek „és keresztülmenve a kórus közepén a trombitások elvonultak, és két férfi, aki a zászlókat vitte... követte őket, és utánuk mentek a játszó hangszeresek a tiszteletreméltó [flotta]kapitány és kísérete előtt.”<sup>4</sup>

A hangszerjátékosok azonban néha kívül maradtak. Jó példával szolgál erre a *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*.<sup>5</sup> Szerzője – az 1460-as és 70-es évek kasztíliai krónikása, kinek zenei beszámolói figyelemre méltó készletét gyakran idézték – leír egy esküvőt Jaénben 1461-ben, ahol a körmenetet „dobok hangos és nagy sokasága, bastardok és itáliai trombiták, schalmeiek, tamburinok és ünneplő emberek” kísérték el a templomba, és hogy a párt hazakísérte „számtalan trombita és dob és más hangszerek, melyeket azelőtt sohasem látott a világ.” Magát az esküvői misét azonban csak „nagyon ünnepléses énekekkel és orgonával” celebrálták.<sup>6</sup>

Mindez nem meglepő. A hangszerjátékosokról tudjuk, hogy a 15. században egész Európában fel kellett vonulniuk egyházi körmeneteken, és játékokat a templomokban, mint ezeknek a processzióknak részét, számos városban legalább szórványosan dokumentálták. Amiben azonban Spanyolország különbözik a kontinens többi részétől, az a hangszerjátékosok alkalmazása a rendszeres egyházi szolgálaton. És a legjobb bizonyítékok ismét nem egyházi feljegyzésekből származnak, hanem a *Hechos del Condestable*-ből, ami hosszú beszámolót ad hőséről, a hadseregparancsnok Miguel Lucasról, aki az 1463-64-es egyházi év minden vallási ünnepét szülővárosában, Jaénben töltötte. Az egyes napok különböző szertartásaihoz kapcsolódó zenei

<sup>3</sup> K. R. Kreitner, „Music and Civic Ceremony in Late-15<sup>th</sup>-century Barcelona”, diss. Duke University, 1990, 502–511. [1455] „ii.trompetas & tanborino”; [1456] „sis trompetes o trompadors trompans e un tabaler”; [1459] „XIII trompetes III tabalers... anant sonant ab llurs trompes e fluviois e VJ sonadors de corde qui sonaven devant la custodia de la reliquia...”

<sup>4</sup> K. R. Kreitner, „Music and Civic Ceremony in Late-15<sup>th</sup>-century Barcelona”, diss. Duke University, 1990, 442–447. „E passant per lo mig del dit cor, precehint les dites trompes, e succehint los dits II. homens qui portaven les dites banderes,... venien mediate los ministrés, tots sonants, davant los dits honourable capitá e a ell accompanyants.”

<sup>5</sup> *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo: Crónica del siglo XV*. ed. J. de Mata Carriazo, Madrid, 1940.

<sup>6</sup> *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo: Crónica del siglo XV*. ed. J. de Mata Carriazo, Madrid, 1940, 43–45. „...tan gran moltitud & ruydo de atabales, tronpetas bastardas & ytalianas, chirimias, tanborinos, panderos & locos...”; „tantas tronpetas y atabales, & los otros estormentos, que no paresçia sinó que se vinie el mundo abaxo...”;

előadások és egyházi szolgálatok aprólékos leírásával szolgál, és még jelentősebb két világos utalása a templomban játszó hangszeresekre. A hadseregpáncsnok és háznépe a karácsony reggeli misére „*sok trombitával és schalmei-jel*” vonult a templomba, és amíg ott voltak „*ezek a trombitások és schalmei-játékosok különböző időkben játszottak, így amikor a körmenet elindult, úrfelmutatáskor, és akkor is, amikor a pap a mise végén kiment.*” Vízkereszt reggelén ismét a templomba mentek „*olyan trombitákkal és schalmeikkel, melyek játszottak a templomban, a körmeneten, és amikor kihozták a Verónica-t és imádták, ugyanúgy mint karácsonykor.*”<sup>7</sup>

A krónikásnál ez a két szakasz utal a templomban használt hangszerekre. Más helyen azt sugallja, hogy játszhattak még január 1-én, húsvétkor, pünkösdkor, Nagyboldogasszony (augusztus 15.) és Szent Lukács napján (október 18.), valamint még számos kisebb ünnepen.<sup>8</sup> Zenei és liturgikus beszámolóinak gazdagsága azonban azt is magába foglalja, hogy amikor hangszereket nem említ, azok nem voltak jelen, és így ezek a hangszerjátékosok – akik talán a hadseregpáncsnok saját háztartásához tartoztak, vagy egy-egy alkalomra szerződtették illetve kölcsönözték őket – leggyakrabban átlagosan kéthavonta vagy valószínűleg évente kétszer vettek részt az egyházi szolgálatokon.

A 15. század folyamán az aragóniai, kasztíliai és navarrai királyok nem csak tekintélyes kápolnai énekkarokat tartottak fenn, hanem hangos és halk hangszerjátékosok testületeit is. A legtöbb spanyol zeneszerző, akinek többszólamú kompozíciói fennmaradtak, ezen királyi udvarok egyikében vagy másikában működött. Az arra utaló bizonyíték azonban, mely szerint az énekesek és a hangszerjátékosok együtt játszottak a fő királyi kápolnáknakban, rendkívül ritka és bizonytalan. 1396-ban navarrai III. Károly „*hatvan forintot fizetett kápolnánk énekes és hangszeres zenészeinek*”, de ez nem több sztereotip hivatalos szóhasználatnál.<sup>9</sup> 1420-ban aragóniai V. Alfonz kápolnájában elrendelte, „*hogy egy kis orgona játsszon a hangszerjátékosok mellett*”, de hogy ez azt jelenti, hogy a királyi hangszerjátékosok a kápolnában játszottak, vagy az orgonát használták világi zenéléseken, vagy mindkettőt, nem eléggé világos. És 1478-ban, amikor János herceget, Ferdinánd és Izabella fiát megkeresztelték a sevillai székesegyházban, Andrés Bernáldez királyi történétíró arról tudósít, hogy „*a herceget nagy processzióval vitték a templomhoz végtelen számú zenei hangszer különböző*

---

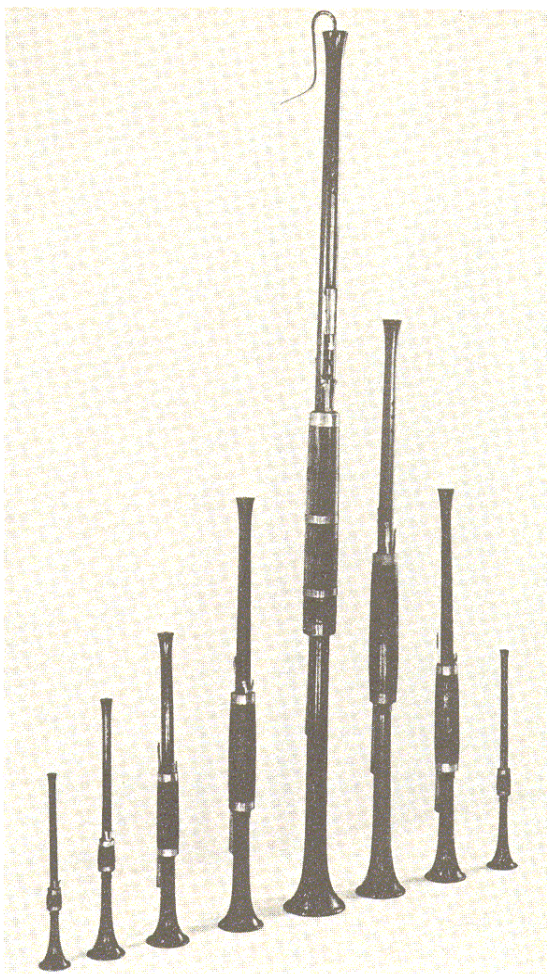
„muy solepnes cantores & órganos”.

<sup>7</sup> *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo: Crónica del siglo XV.* ed. J. de Mata Carriazo, Madrid, 1940, 152–158. „Los quales tronpetas & cherimías tocauan a tiempos, así al tiempo que andaua la procesión como al alçar del Cuerpo de nuestro señor Dios; e avn así mesmo quando el preste salía a decir la misa.” „...con los dichos tronpetas & cherimías, los quales tocauan en la elesia, a la proçesión, & quando sacauan la Verónica, & quando la adorauan, según & en la manera quel día de pascua.” A Verónica vagy Veronika kendője Jaén katedrálisának legszentebb ereklyéje.

<sup>8</sup> *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo: Crónica del siglo XV.* ed. J. de Mata Carriazo, Madrid, 1940, 156, 165, 167, 177, 178.

<sup>9</sup> L. Hernández Asunce, „Música y músicos de la Catedral de Pamplona”, *Anuario musical*, xxii, 1967, 209–246.

típusával, trombitákkal, schalmeikkel és harsonákkal.” Azonban Bernáldez röviddel ez után befejezi anélkül, hogy elmondaná, hogy a zenészek bementek-e a templomba, és játszottak-e ott.<sup>10</sup>



Schalmeiek és pommer



Albrecht Dürer (1471-1528):  
Schalmei-játékos és dobos

Bár ezek az elszórt 15. századi utalások nem nyújtanak teljes és hiteles képet a század folyamán a teljes félszigeten folytatott előadói gyakorlatról, néhány általánosítást sugallnak. A dokumentumok mindenekelőtt azt mutatják, hogy míg a hangszerjátékosok jelenléte elterjedt és jól megszilárdult lehetett a 15. századi spanyol templomokban, az ilyen előadás sehol sem vált általános gyakorlattá. A hangszerjátékosokat a legkülönlegesebb alkalmakra tartották fenn, különösen olyan ünnepélyekre, amelyek felvonulást is tartalmaztak, valamint az egyházi év legnagyobb ünnepnapjaira. Másodsorban a templomban használt hangszerek változatlanul a hangos együttesek tagjai – rézfúvósok és schalmeiek – voltak. És harmadszor, egyáltalában nincs bizonyíték arra, hogy ezeket a hangszereket az énekesek kíséretként használták. A *Hechos del*

<sup>10</sup> A. Bernáldez, *Historia de los Reyes Católicos D. Fernando y Doña Isabel*, ed. F. de Gabriel y Ruiz de Apocaca, Sevilla, 1870, 95. „...íbanles festivando muchos instrumentos de trompetas é chirimias, é otras muchas cosas, é muy

*Condestable* eléggé részletesen leírja, hogy csak háttérként vagy akklamációs zeneként használták őket a mise szöveg nélküli részei alatt, processzió, egy relikvia adorációján vagy a pap kimenetele idején.

A 15. század végén azután a hangszerjátékosok jelenléte nyilvánvalóbb, de még nagyon változó volt a spanyol templomokban. A 16. század végére a hangszereket rendszeresen játszhattak a legtöbb nagyobb templomban, és sok helyen teljes időben alkalmazták őket. Ezen változás mechanizmusa és kronológiája széles variálódott a különböző helyeken, de a sevillai, palenciai és barcelonai katedrálisok vizsgálata az általános irányok illusztrálására szolgálhat.

Már 1478-ban láttunk a sevillai székesegyházhoz egyházi processziókban menetelő „*trombitákat, schalmeieket, harsonákat*”. Ez a gyakorlat bizonyára jelen volt az egész 15. és 16. században. Ezekben a körmenetekben a zenészek nem a katedrális együttesének tagjai voltak, hanem világi hangszerjátékosok a városból vagy az udvarból. 1507. augusztusában például a székesegyház fizetett a hercegi hangszerjátékosok egy csoportjának azért, hogy játsszon a Szűz mennybevételének ünnepén (augusztus 15.) rendezett felvonuláson.<sup>11</sup> A rendelkezésre álló adatokból nehéz megmondani, hogy milyen gyakran kaptak helyet az ilyen előadások. Az 1510-es évek közepétől azonban a székesegyházi káptalan bizonyos rendszerességgel hangszereket kezdett szerződtetni. 1518-ban minstreleket<sup>12</sup> fizettek húsvétra, úrnapi, Szent Péter és Pál napjára (június 29.), és legalább két másik alkalommal (talán húsvét és úrnapi) a hangszerekre kifejezetten úgy utalnak, hogy azok feltűntek a templomban belül.<sup>13</sup>

A minstrelek ilyen elszórt alkalmazása folytatódott Sevillában az 1520-as évek elején egészen 1526-ig, amikor a káptalan megszavazta a folyamatosabb szerződtetést: „...*nagyon tiszteletre méltó lenne ebben a szent templomban és az isteni szolgálat végzésében, ha fizetéssel, saját használatban néhány hangos hangszerjátékost, harsonást és schalmei-játékost alkalmaznánk a legfontosabb ünnepeken, és azokon a körmenetekben, melyeket a templom megtart... eldöntötték és elrendelték, hogy öt hangos hangszerjátékost vesznek fel a templomba: három schalmei-játékost (triple, tenor és kontra), és két harsonást, akik képzetek művészetükben, hogy szolgáljanak ebben a templomban...*”<sup>14</sup> Az így létrehozott együttesnek később néhány viszontagságot kellett elszenvednie

---

acordadas músicos que iban delante de ellos.”

<sup>11</sup> R. Stevenson, *La música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606: Documentos para su estudio*, Madrid, 1985, 21.

<sup>12</sup> minstrel, katalán *ministrer*, kasztíliai *ministril*: az orgonán kívül bármilyen hangszer játékos.

<sup>13</sup> R. Stevenson, *La música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606: Documentos para su estudio*, Madrid, 1985, 24. „...a los menestriales altos por las dos veces que vinieron a seruir en est dicha santa iglesia ...[y] a los tronpetas e atabales e por las veces que vinieron a seruir.”

<sup>14</sup> R. Stevenson, *La música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606: Documentos para su estudio*, Madrid, 1985, 27. „...como sera muy honroso en esta santa iglesia y en alavança del culto divino tener salariados e por suyos algunos menestriales altos sacabuches e chirimias para que tengan en algunas fiestas principales e procesiones que faze esta santa iglesia... determinaron e mandaron que se resciban çinco menestriales altos en esta santa iglesia tres chirmias que sean triple e tenor e contra e dos sacabuches personas habiles en su arte para que sirvan en esta santa iglesia...”

mielőtt 1553-ban a zeneszerző és kápolnavezető Francisco Guerrero (1528?-1599) újjászervezte. De ez marad a legkorábbi ismert székesegyházi együttes Spanyolországban és talán egész Európában.

A hangszerjátékosok alkalmazása a palenciai székesegyházban később, és kissé eltérő módon történt. Bár világi minstreleknek részt kellett venniük körmeneteken és más egyházi ünnepeken Palenciában a 15. és kora 16. században ugyanúgy, mint bárhol másutt, nincs róluk említés a katedrális dokumentumaiban 1428 és 1552 között. A legkorábbi utalás bármilyen hangszerre az orgonán kívül 1553-ból való, amikor a káptalan elhatározta, hogy „*a zene szolgálatára egy bajón contrabajót*” – szó szerint egy kontrabasszus dulciánt szerződött, de feltehetően inkább egy lágy hangú basszusról vagy egy basszus schalmei-játékosról van szó. A bajón (a kasztíliai kifejezést fogom használni, hogy elkerüljem a lehetséges kettős értelmet), úgy tűnik, egyetlen hangszerként szolgálatban maradt néhány évig; José López-Calo számos bizonyítékkal szolgál erre a korai 1560-as évekből.<sup>15</sup>

1564. november elején kísérletet tettek „*néhány minstrel alkalmazására ezen szent templom szolgálatában.*” A javaslatot néhány héten belül nyilvánvalóan visszautasították, mivel ellentétes volt a katedrális státútumaival. Valamivel több, mint három évvel később azonban a szabályokat enyhítették, és némi vita közepette hangszerjátékosok együttesét alapították meg 1567. decemberében, „*hogy emelje az istentisztelet és ezen szent egyház szolgálatának becsületét*” – jegyzi meg, a fent említett sevillai dokumentum szóhasználatához hasonlóan.<sup>16</sup>

Ezen együttes méretéről és hangszereiről nincs említés a katedrális irataiban, de majdnem bizonyosan négy vagy öt hangos hangszerből állt: csak schalmeieket, harsonákat és bajont említenek a dokumentumokban. 1592-ben, amikor az együttes létszáma két játékosra csökkent, a káptalan eldöntötte, hogy két vagy három másik hangszeres után néz „*vagy legalább kettő után, hogy a kápolna teljes legyen.*”<sup>17</sup> Az 1580-as évekre a székesegyházi minstrelek már játszottak minden katedrálison kívüli körmeneten, fontos vendégek látogatásakor és az egyházi esztendő minden nagyobb ünnepének számos napi szolgálatán.

Fontos, hogy a bajón még a 17. században is alkalmazásban maradt Palenciában elválasztva a többi minstreltől, megkülönböztetett feladatokkal, magukat az énekeseket kísérve. Azok a zenészek, akik kettős feladatot tudtak ellátni, értékesek voltak: 1592-ben felvettek egy jelöltet egy helyre, „*mert szükség volt rá, különösen azért, mert mint bajón-játékos a polifóniában*

<sup>15</sup> J. López-Calo, *La música en la Catedral de Palencia*, Palencia, 1980-1981, 471–474.

<sup>16</sup> J. López-Calo, *La música en la Catedral de Palencia*, Palencia, 1980-1981, 476. „...unos ministriles para el servicio desta santa iglesia...”; „Mandaron que de aquí adelante inviolablemente no se trate cosa en cabildo que vaya contra el estatuto de las gracias, especialmente en tomar menestriales ayudando la mesa para parte dellos.” „...en aumento del culto divino y decor [sic] del servicio desta santa iglesia...”

<sup>17</sup> J. López-Calo, *La música en la Catedral de Palencia*, Palencia, 1980-1981, 533. „...o por lo menos dos, para que la capilla estuviese cumplida...”

szolgál, és játszik szoprán schalmeien is a hangszerjátékosok kápolnájában, és mindkettőt jól csinálja.”<sup>18</sup>

Ettől eltérő módon alakult a barcelonai székesegyház zenei tevékenysége. Sem Ángel Fábrega, sem Josep Maria Gregori a katedrális archívumaiban végzett alapos kutatások során nem talált semmiféle bizonyítékot a hangszerjátékosok szabályos testületére a 16. században. Igaz, hogy a székesegyház káptalanja folytatta a helyi minstrelek alkalmankénti szerződését a század folyamán. Számos elszórt bizonyíték van erre a városi feljegyzésekben, amelyek természetesen a leglátványosabb polgári eseményekhez kapcsolódnak. De egy tucat érv szól amellet, hogy a hangszerjátékosok hétköznapiabb alkalmakon is megjelentek.

Mindenekelőtt világos, hogy az a 15. században már jól megszilárdult gyakorlat, hogy hangszereket használtak az egyházi körmeneteken, tovább folytatódott a 16. század idején. 1524-ben például a káptalan egy tánctanárt és zenészeit szerződtette Szent Eulalia (291-304) vértanúságának ünnepén (december 10.).<sup>19</sup> Egy királyi történetíró „a szent egyház és a város összes hangszerjátékosának” részvételéről tudósít 1553-ban V. Károly király hivatalos érkezésekor.<sup>20</sup> És 1566-ban a káptalan minstreleket alkalmazott, hogy elkísérjenek egy pápai követet a misére.<sup>21</sup>

Elterjedt gyakorlat volt hangszerjátékosokat állítani mind a templomon kívül, mind belül, hogy üdvözöljék az éppen megérkező előkelő menetet. Ezt dokumentálják 1519. márciusában, amikor az Aranygyapjas rend lovagjai Barcelonában találkoztak<sup>22</sup> (ez volt az egyetlen alkalom, hogy az ibériai félszigeten gyűltek össze), és a főkapun lépve be a székesegyházba „a minstrelek és harsonások, a clarinosok és trombitások elkezdtek játszani.” 1598. októberében, amikor a városi tanácsosok Szent Lukács miséjére vonultak a „studi”-ba (feltehetően egy kápolna az egyetemen), a trombitások és a minstrelek II. Fülöp gyásza miatt nem játszottak megérkezésük idején.<sup>23</sup> És a következő márciusban, amikor az udvar (*Cortes*) a helyi ferences kolostorban tartózkodott, és a

<sup>18</sup> J. López-Calo, *La música en la Catedral de Palencia*, Palencia, 1980-1981, 536. „...por la necesidad que hay de su persona, principalmente para que sirva de bajón en los cantos de órgano y taña tambien los triples en la capilla de los ministriles, pues todo lo hace muy bien.”

<sup>19</sup> J. M. Gregori i Cifré, „La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona, 1450-1580”, diss. Universitat Autònoma de Barcelona, 1986, 221–223. Egy kifizetés „...al senyer a-Astiader mestre de dansar per el e per sos companys per la música que feren a la prosesó, lo dia del martiri de Santa Eulflia per ordinatió novamente feta en Capitol...”

<sup>20</sup> H. Anglés, *La música en la corte de Carlos V*, Monumentos de la Música Española, ii. Barcelona, 1944, 41. „...a todos los ministriles de la santa yglesia e çibdad...”

<sup>21</sup> J. M. Gregori i Cifré, „La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona, 1450-1580”, diss. Universitat Autònoma de Barcelona, 1986, 223. „...donasen als ministrils que sonaren quant vingué lo legat del Papa a oyr missa a la Seu...”

<sup>22</sup> lásd. E. Ros-Fábregas, „Music and ceremony during Charles V’s 1519 visit to Barcelona”, *Early Music* 1995. August 375–391. „...comensaren a sonar los menestrils y sacabutxos, los Clarins y Trompetas...”

<sup>23</sup> *Dietari del Antich Consell Barceloní*, ed. F. Carreras–F. Schwartz y Luna, Barcelona, 1892-1975, vii, 153. „En aquest dia anaren los S.<sup>ors</sup> consellers al studi a ohir lo offici per fer se la festa de S.<sup>t</sup> Luc, hi noy sonaren los trompetas ni tampoc los ministrils quant arribaren dits S.<sup>ors</sup> consellers per causa del dol de sa mag.<sup>tat</sup>, mes lo offici se feu ab dits menestrils.”

király nyitotta meg az ünnepeket a Szent Ferenc templomban, dobok, schalmeiek, trombiták és más hangszerek voltak ott üdvözlésére.<sup>24</sup>

De feltűntek hangszerek a katedrálisban pusztán helyi alkalmakon, és a szokásos szolgálatok részeként is. 1593-ban például, amikor a székesegyház egy helyi szent, Szent Matrona († c.510) ereklyéit egy új ékszerládikába vitte át „*a szolgálaton minstrelek voltak és sok zene.*” A század előrehaladtával a hangszerjátékosoknak egyre nagyobb szerep jutott az évi úrnapi szertartásokon.<sup>25</sup> A levéltáros és történész Pere Joan Comes korának (1582 körül) ünnepeit leírva számos olyan szerepben említette meg őket, amelyeket a 15. századi források nem különböztettek meg, beleértve legalább egy szolgálatot a székesegyházban.<sup>26</sup> És 1555-ben, amikor a város gyászban volt Őrült Johanna (1479-1554) miatt, a tanácsosok a reggeli szolgálatra trombiták nélkül tették meg szokásos felvonulásukat a városházától a katedrálisig, a hangszeresek viszont megálltak a székesegyház kórusában, hogy játsszanak az előljárók bevonulása alatt.<sup>27</sup>

Talán még jelentősebb két bejegyzés 1589. novemberéből, miszerint a Te Deumot, amit Barcelonában, mint általában bárhol másutt a 15. században az orgona és az ének váltakozó verseivel adtak elő, most hangos és lágy (!) hangszerekkel szólaltattak meg. Ha ez a Te Deum többé-kevésbé tipikus előadását reprezentálja a késő 16. században, akkor nagy számú minstrel lehetett a katedrálisban és környékén a nem csak a szokásos liturgiában, de különleges szertartások vagy könyörgések bemutatásakor is gyakran énekelt himnusz miatt. Hogy ezek a dokumentumok pontosan mennyi hangszeres zenét jelentenek, nehéz megítélni. De érdemes kimutatni, hogy maguknak a zenészeknek a templomban való játék hivatásos életük jelentős részét alkotta. Amikor a helyi minstrelek 1599-ben megalapították a Szent Gergely és Cecília testvérületet, saját magukat úgy írták le, mint azokat, akiket azért fizetnek, „*hogy játsszanak a körmeneteken, templomokban, táncos összejöveteleken, bálokon és más nyilvános vagy magán helyen.*” De az elvégzendő munka mennyisége ellenére úgy tűnik, hogy a székesegyház és Barcelona többi temploma e század folyamán, és még a következőben is, a minstreleket inkább ad hoc alkalmazta a független zenészeknek ebből a helyi közösségből, mint hogy egy állandó együttest szerződtetett volna, amint Sevilleben és Palenciában tették.

Sevilla, Palencia és Barcelona székesegyházainak dokumentumai teljes egészében hozzáférhetők. Más templomok esetében másodlagos irodalomra kell hagyatkozni, melynek nagy

<sup>24</sup> *Dietari del Antich Consell Barceloní*, ed. F. Carreras–F. Schwartz y Luna, Barcelona, 1892-1975, vii, 225–226. „...y encontinent sonaren los tabals pifanos trompetes y menestres de sa ma.<sup>t</sup>...” És a szertartások leírása után „E acabada la dita ceremonia tornaren ha sonar los matexos musichs de sa ma.<sup>t</sup> qui havien sonat quant ere entrat en dita sglesia...”

<sup>25</sup> lásd N. O’Regan, „Victoria, Soto and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome”, *Early Music* 1994. May 279–295.

<sup>26</sup> P. J. Comes, *Libre de algunes coses asanyalades succehides en Barcelona y en altres parts*, ed. J. Puiggari, Barcelona, 1878, 630–639.

<sup>27</sup> *Dietari del Antich Consell Barceloní*, ed. F. Carreras–F. Schwartz y Luna, Barcelona, 1892-1975, iv, 290. „...les trompetes estigueren a la trona entrant per lo cor per sonar com entraren y com sen anaren.”



része különbözik korban és szándékban, gyakran lehetetlenné téve a pontos összehasonlítást. De ha ez az előzetes kutatás változhat is, amikor későbbi bizonyítékok napvilágra kerülnek, mégis megmutatja, hogy ezeket az alapvető mintákat követték az egész félszigeten. Ezeknek az eredményeit összegezzük a következő táblázatban.

XV. táblázat: Hangszerjátékosok a spanyol templomokban

város	bajón	együttes
Sevilla	–	1526
Pamplona	1530	?
Toledo	–	1531
Granada	–	1561-62
Jaén	–	1540
León	–	1544
Palencia	1553	1567
Sigüenza	–	1554
Córdoba	–	1556
Ávila	–	1557
Valencia	–	1560
Salamanca	–	1570
Lleida	1576	?
Huesca	1577	1578
Valdemoro (plébániatemplom)	–	1582
Seu d’Urgell	1582	c.1612
Badajoz	1598	–

A Palenciában végbement események sorrendjét – először minstrelek rendszertelen alkalmazása a templomban, azután egy támasztó bajón játékos szerződtetése, és végül a székesegyház hangszereseinek szabályos együttese – legalább öt másik katedrálisban nyomon lehet követni. A pamplonai székesegyház már 1530-ban fizetett egy embernek, hogy megjavítson egy vagy több bajónt, ezzel a ténnyel azt sejtetve, hogy a hangszer már jóval korábban használatban volt. Seu d’Urgellbe a zeneszerző, majd kápolnavezető Joan Brudieu (c.1520-1591) 1550-ben néhány fa hangszert (schalmeiek?, blockflöték?) hozott Franciaországból. Ezeken nyilvánvalóan független zenészek játszottak, mivel az első ismert utalás egy egészállású székesegyházi hangszerjátékosra Agustí Serra, „*a musich de baixó i corneta*” [bajón- és kornettjátékos] szerződése 1582-ben. Egy ideig Serra ebben a beosztásban maradt, majd a dokumentáció hiátusa után a fizetési szalagok 1601-ből és 1611-ből rendszeresen utalnak bajónokra, míg a kürtök és harsonák más meghatározatlan hangszerek mellett 1612 után kezdenek egyre inkább feltűnni. Antonio Durán Huescában bizonyítékot talált egy 1570-es ad hoc együttesre.<sup>28</sup> 1577-ben szerződtettek egy minstrelt, hogy „*bajónon játsszon az énekesek kápolnájában*” és hogy fizetés nélkül tanítsa a

<sup>28</sup> A. Durán Gudiol, „La capilla de música de la Catedral de Huesca”, Anuario musical, xix, 1964, 29–55. „...los menestres que han hecho música en la iglesia... al tiempo de los officios...”

templomhoz tartozó fiúkat és másokat. A következő évben összeállítottak egy „*músicos de baxón, menestriles y flautas*” együttest, akikhez az 1580-as években harsona és kornett csatlakozott. Lleida székesegyházában az egész századra vonatkozóan csak egy templomi hangszert leíró dokumentum érdemel figyelmet, ami egy 1576-ból származó utalás egy „*pulsatorem del baixó*”-ra.<sup>29</sup> És végül Santiago Kastnernek a badajozói székesegyházról szóló tanulmányában a legkorábbi utalás egy független együttes fizetésére vonatkozik 1596-ban. Két évvel később a káptalan nyilvánvalóan szerződtetett egy bajónt (mintegy visszahelyezve, így burkoltan célozva a korábbi gyakorlatra), de Kastner nem talált bizonyítékot minstrelek állandó együttesére a badajozói székesegyházban a 16. században.<sup>30</sup>

A sevillai formát nehezebb biztonságosan meghatározni a másodlagos irodalomból. A bajonistára való utalás hiánya jelentheti azt, hogy valójában nincs ilyen hangszerjátékos, vagy csak a bizonyíték hiányára utalhat. De legalább két adat használhatónak látszik. Toledóban, ahol körmeneteken és templomi szolgálatokon szereplő hangszereket már 1212-ben feljegyezték, a katedrális húsz éves szerződést kötött egy szoprán, alt schalmei és egy harsona triójával, mindegyikük mellé nyilvánvalóan ugyanazon a hangszerezen játszó helyettést választva 1531-ben.<sup>31</sup> Granadában pedig López-Calo bukkan nyomára hangszerek használatának egyházi körmeneteken egészen a katedrális 1492-es alapításáig visszamenőleg, beleértve templomon belüli feltűnésüket már 1518-ban. 1543-ban és 1557-ben egy állandó székesegyházi együttes szerződtetésére történt sikertelen kísérlet. Az együttest ténylegesen az 1560-as évek elején alapították meg.<sup>32</sup>

Számos más templom esetében a bizonyíték sokatmondó, de kétértelműbb. Jaén székesegyházában 1540-től hivatalos hangszeresek játszottak, és 1545-re elegendően voltak ahhoz, hogy szükségessé váljon új karzat építése. León 1544-ben hozott létre egy „*capilla de ministriles*”-t (hangszerjátékosok kápolnája). Sigüenza 1554-ben engedett be egy kvartettet. Córdobaának 1556-ra négy vagy öt hangszeres állt rendelkezésére. Avilának már 1557-ben voltak hangszerjátékosai. Valencia schalmei, sackbut, fuvola, kornett, görbekürt (?) és harsona együttesét 1560-ban hozták létre. Salamanca 1570-től alkalmazott hangszereket. Ez a folyamat nem korlátozódott a legnagyobb székesegyházakra, hiszen Valdemoro plébániatemplomának is lehettek hangszerjátékosai, mindenesetre 1582-re birtokában volt egy tucat hangszer (schalmeiek, fuvolák, harsonák, bajón).

Más templomok, mint a barcelonai székesegyház, ellenállt ennek a folyamatnak. Például a cáceresi Santa María-ban az első ismert együttest – egy triót – úgy tűnik, 1595-ben szerződtették.

---

<sup>29</sup> A. Durán Gudiol, „La capilla de música de la Catedral de Huesca”, *Anuario musical*, xix, 1964, 29–55. Melchor del Rey szerződtették, „...para tanyer el baxón en la capilla de cantores de la Seu de Huesca...” és „...sea obligado a ensenyar a tanyer a los escolares, infantiles y otros de dicha iglesia sin pagar cosa alguna por ello...”

<sup>30</sup> S. Kastner, „La música en la Catedral de Badajoz (años 1520-1603)”, *Anuario musical*, xii, 1957, 123–146.

<sup>31</sup> R. M. Stevenson, *Spanish cathedral music in the Golden Age*, Greenwood Press, Publishers Westport, Connecticut 1976, 32, 121–122, 144.

Az ilyen templomokat (különösen a kisebb plébániatemplomokat) kevésbé tanulmányozták, és zenei hagyományaik sokkal kevésbé világosak. De nem kételkedhetünk abban, hogy helyi ízlés vagy gazdasági érzékenység miatt a hangszerjátékosok használata nem teljesen általános Spanyolország templomaiban még 1600-ban sem. A legtöbb városban, úgy látszik, csak a főtemplom vagy a székesegyház alkalmazta a fényűzésszámba menő hangszerjátékosokat. És a Barcelonából származó bizonyíték azt mutatja, hogy még a legnagyobb érseki katedrálisok közül is néhány független együttesekre számított még a 16. század végén is.

A hangszeresek befogadása a 16. századi Spanyolország székesegyházi hierarchiájába különböző módokon, és nagyon eltérő terv szerint ment végbe az ország különböző részein. Nem egy, de tucatnyi történetet ismerünk ezzel kapcsolatban. A bizonyítékok jelenlegi állapota csak bizonytalan feltételezéseket enged meg az időrend és a földrajzi megoszlás szempontjából. A következő kérdések merülnek fel: jellemző vagy véletlenszerű eset-e például az, hogy – amint azt az északi városokban dokumentálták a legjobban – először egy bajón játékost alkalmaztak, és csak később egy egész együttest? Feltételezhető-e, hogy délről származik a teljes együttes korai szerződötése, ahol Európa többi részének befolyása gyenge volt? Ugyanilyen óvatossággal érdemes megközelíteni azt a kérdést, hogy kik voltak ezek a székesegyházi minstrelek és mit csináltak.

Úgy látszik, ezek a csoportok mind hangos együttesek voltak. Tagjaikat általánosan úgy írják le, mint harsona játékost (sacabuche vagy hasonló elnevezések), schalmei játékost (vagy az általános chirimía vagy a schalmei egyedi méretét jelölő szót, mint tiple, contralto, tenor vagy bajón használva) vagy alkalmanként kornettjátékost (corneta). A pontos erőket gyakran nehezebb meghatározni, de két példát már jeleztünk: 1526-os alapításakor a sevillai katedrális együttese egy szoprán, egy kontraalt, egy tenor schalmeiből és két harsonából állt, és öt évvel később, amikor Toledo megalakította együttesét, a hat tag két szoprán és két kontraalt schalmeiből és két harsonából állt. A sevillai együttes története azt mutatja, hogy nagyarányú változás lehetséges ugyanazon a csoporton belül is: 1571-re az együttes két szoprán, egy tenor schalmei és három harsona rézfúvós sextettjévé vált, és 1586-ra két szoprán (kettőzve kornettel és talán fuvolával), egy kontraalt és egy tenorschalmei-játékos (kettőzve bajónnal), valamint legalább két harsona állt rendelkezésre.<sup>33</sup>

A kettőzések – különösképpen schalmei-játékosokkal, akik nem csak saját hangszerük különböző méretű változatain játszottak, de kornetteken és flautason is (talán blockflötén, de az is lehetséges, hogy harántfuvolán) – egyre általánosabbá váltak a század hátralevő részében, és jelentős zenei sokoldalúságot biztosíthattak ezeknek az együtteseknek. Amint rövidesen

---

<sup>32</sup> J. López-Calo, *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, Granada, 1963, 213–220.

<sup>33</sup> R. Stevenson, *La música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606: Documentos para su estudio*, Madrid, 1985, 60, 72.

bemutatjuk, nem volt szokatlan, hogy a zenészek számos különböző hangszeren játszottak egy darab folyamán.

Azon templomok számára, melyek állandó együttessel rendelkeztek, négy vagy öt játékos tűnt elfogadhatónak gyakorlati minimumként. A legnagyobb ilyen együttes a Valencia székesegyháza által 1580 körül fenntartott meghatározatlan összetételű oktett.

Miután egy bizonyos székesegyházi testület befogadott egy hivatalos hangos együttest, olykor más csoportokat és hangszereket is igyekeztek ott hallani. A trombiták és dobok hangját és szimbolikus pompáját továbbra is kiaknázták az egyházi körmeneteken és ünnepeken, de a templomon belüli megjelenésükről nincs feljegyzés. Palenciában, legalább a késő 1560-as évek alatt szokásban volt hárfa és énekes zene előadása a katedrális fő kápolnájában úrnapja nyolcadában.<sup>34</sup> És bár ritka volt, de nem ismeretlen a brácsák használata a templomban. Amikor 1570-ben II. Fülöp király belépett a sevillai székesegyházba, hat hangos hangszeres köszöntötte az egyik oldalon, és hét brácsa a másikon.<sup>35</sup>

Voltak azonban korlátai ennek a szabadságnak. 1597 karácsonya után, amikor néhány gitáros játszott Palencia katedrálisában, a káptalan megvitatta, hogy megtiltsa-e a gyakorlatot, mert a gitár „*a legközönségesebb hangszer és az ember leggyakrabban akkor használja, amikor erkölcstelen és szemérmetlen dolgokról énekel, és azt kíséri.*” Ezért úgy tűnik, hogy a gitárt és rokonait a bírálat miatt kitiltották.<sup>36</sup> Jaime Moll a spanyol reneszánsz korszak különböző székesegyházi szabályzatában szereplő zenei információkat ismertető cikkében számos dokumentumot idéz felsorolva, hogy a vihuela olyan hangszer volt, amely különösen összefonódott a táncsal és más szentségtelen cselekedettel.<sup>37</sup>

Minden ismert templomi hangszerjátékos férfi volt és úgy látszik, a legtöbb úgy nyerte el helyét, hogy bebizonyította kiválóságát a világi hangszeresek helyi közösségében és nem úgy, hogy kiemelkedett a székesegyház zenei testületéből. Sokuknak volt felesége vagy ágyasa. Sevillában az egyiket gyilkossággal vádolták. Néhány hangszeresnek azonban volt zenei gyakorlata a katedrális szervezetén belül. A palenciai Juan Vásquez (c.1510-c.1560) például énekes fiúként kezdte pályáját a katedrálisban, ifjúkorában akolitus volt, és felnőtt korát hangszeresként töltötte a székesegyház együttesében. Az egyik sevillai hangszeres is énekesként szolgált a többszólamú énekkarban, ami azt sugallja, hogy eredeti képzése is inkább énekesi lehetett, mint hangszeres. Sőt magáról

---

<sup>34</sup> J. López-Calo, *La música en la Catedral de Palencia*, Palencia, 1980-1981, 478. „Votóse secreto si esta octava de Corpus Xpi habría en la capilla mayor música de arpa y voces como el año pasado o no; salió por mayor parte se esté como el año pasado.”

<sup>35</sup> R. M. Stevenson, *Spanish cathedral music in the Golden Age*, Greenwood Press, Publishers Westport, Connecticut 1976, 157.

<sup>36</sup> J. López-Calo, *La música en la Catedral de Palencia*, Palencia, 1980-1981, 478. „...el instrumento el más común y con que más se cantan y tañen cosas deshonestas y lascivas...”

<sup>37</sup> J. Moll, „Música y representaciones en las constituciones sinodales de los Reinos de Castilla del siglo XVI”, *Anuario musical*, xxx, 1975, 209–243.

Guerrero-ról azt mondták, hogy héthúros vihuelán, hárfán és kornetten tanult énekleckéi mellett. Néhány hangszer tanulása talán valóban a zenei nevelés megszokott része volt a 16. századi Spanyolországban.

Miután megalakultak a templomi együttesek, a hangszereseknek módjukban állhatott, hogy utódaikat tanítsák. Legalábbis Avilában, Huescában és Palenciában, de feltehetően másutt is, a székesegyházi minstreleket nem csak azért szerződtették, hogy művészetüket gyakorolják, hanem hogy megtanítsák azt másoknak is. Valdemoro plébániatemplomában például az akolitusokat megtanították, hogy vallási ünnepeken, mint egy együttes, schalmeien játsszanak.

Ezen hangszeresek nevelésével kapcsolatban természetesen felmerül zenei műveltségük kérdése. López-Calo két utalást idéz, 1569-ből és 1585-ből, a „*libros de los ministriles*”-re a granadai katedrálisban,<sup>38</sup> Stevenson pedig Toledóban felfedezett egy székesegyházi hangszerjátékosnak kottamásolásért kifizetett összegről szóló számlát 1590-ből.<sup>39</sup> De a legbősebb bizonyíték Sevillából való, ahol a káptalan vett „*egy bizonyos zenés könyvet a schalmeiek számára*” 1560-ban; ahol 1572-ben a minstrelek kérték „*maestro Guerrero miséinek egy kötetét*” (feltehetően a Párizsban 1566-ban megjelent Liber primus missarum-ot), és megjavították a matutinum Venitéinek egy kötetét is; ahol 1580-ban egy másik könyvet kértek a minstrelek; és ahol 1587-ben Victoria motettáinak egy kötetét megvették kifejezetten úgy rendelkezve, hogy ezt az énekeseknek és ne a hangszereseknek adják, általános szokásként sejtetve, hogy az újonnan megvásárolt kotta egyenesen a schalmei-játékosokhoz és a harsonásokhoz került.<sup>40</sup>

Guerrero ezen misekötetének a megvásárlása különösen azért érdekes, mert egy fontos változást jelez a hangszeresek szolgálaton betöltött szerepével kapcsolatban, azt, hogy a minstrelek nem csak a mise szöveg nélküli részei alatt játszottak, hanem kísérték az énekeseket az ordináriumban. Ezt ismét nehéz kétséget kizáróan bebizonyítani. Elképzelhető például, hogy a sevillai minstrelek a misetételeket hangszeres darabként játszották a liturgián kívül vagy alternatív tételként egy máskülönben énekelt misében. De néhány elszórt bizonyíték alátámasztani látszik a későbbi hangszeres kíséret lehetőségét. 1551-ben Málaga-ban a székesegyházi káptalan kifizetett egy hangos hangszerekből és énekesekből álló vegyes csoportot egy egyházi fesztiválon való részvételéért. 1557-ben a granadai székesegyház megpróbált hangszereket szerződtetni, „*mert olyan kevés énekes van a kápolnában*”, ami azt sugallja, hogy megengedték – legalábbis gyakorlati

<sup>38</sup> J. López-Calo, *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, Granada, 1963, 230.

<sup>39</sup> R. M. Stevenson, *Spanish cathedral music in the Golden Age*, Greenwood Press, Publishers Westport, Connecticut 1976, 302.

<sup>40</sup> R. Stevenson, *La música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606: Documentos para su estudio*, Madrid, 1985, 46. „...que cierto libro de canto para los chermias que este día se traxo a cabildo los señores contadores lo manden conprar sy fuere menester...” 61. „...que siendo necesario para los menestriales vn libro de misas del maestro guerrero lo compre y se lo de y asimesmo haga adereçar el libro de venites de maytines...” 67. „...señor mayordomo de fabrica compre el libro que propuso para los menestriales por el menosprecio que pudiere...” 76. „Que se compre el libro de los motetes de victoria y se comete al chanre que le concierte en lo que tiene referido y le haga pagar y enquadernar

kompromisszumként – hogy hangszerek helyettesítsenek énekeseket.<sup>41</sup> A 17. század első évtizedére pedig lehetővé vált a zeneszerzők számára, hogy megkülönböztetett énekes és hangszeres szólamok számára írjanak zenét: a valenciai zeneszerző, Juan Bautista Comes (1582-1643) például egy anyanyelvű dalt írt Szent Mihálynak dedikálva, a szöveges szólamot „Tiple”-nek és a három szöveg nélküli szólamot „Bajoncillo”-nak, „Sarabuche”-nek és „Bajón grande”-nak elnevezve. Hogy mit játszottak ezek a minstrelek, tanúsítja egy rendkívüli dokumentum, amit Robert Stevenson fedezett fel. Ez zenei utasításokat tartalmaz a sevillai székesegyházi együttes számára, amit nem más, mit kápolnavezetőjük, Francisco Guerrero írt 1586 júliusában.<sup>42</sup>

*„Először is, Rojas és Lopez mindig szoprán schalmeien játsszon és fordítsanak nagy gondot a taktusra és díszítésük helyére, hogy amikor az egyik díszít, a másik díszítés nélkül játssza a zenét, mindegyik odafigyelve a másikra, mert amikor együtt díszítenek, olyan képtelenséget tesznek, ami betömi a fület. Továbbá ugyanez a Rojas és Lopez, amikor valamit külön játszanak, ugyanolyan gondot fordítsanak a díszítések mérséklésére, mindegyik megvárva a másikat, mert mint már elmondtam, ha együtt díszítenek, az elviselhetetlen disszonancia. És Juan de Medina a szokásos módon játsszon a kontraalt schalmeien és hagyja játszani a szopránokat, ne zavarja őket rendkívüli díszítésekkel, amit a kontraaltban játszik. És amikor ugyanez a Juan de Medina kürtön játszik egyedül, mint szoprán a harsonákkal, a terep nyitott számára, hogy bármiféle ékesítést és díszítést játsszon, amit csak akar, és jól el tud játszani a hangszerén. És Alvanches játsszon tenor schalmeieken és bajónokon.*

*És a Salvékban a három versből, amit játszanak, az elsőt schalmeiekkal, a másodikat kürtökkel és a harmadikat fuvolákkal kell játszani, mert ha azokat mindig ugyanazokon a hangszereken játsszák, az unalmas és nekik gondoskodni kell minderről.”*

Ez a részlet számos információt tartalmaz. Először is, Guerrero világossá teszi, ami sehol sincs dokumentálva, de gyanítani lehetett, hogy a spanyol székesegyházi hangszerjátékosoktól nem csak azt várták el, hogy játsszák a zenét, hanem hogy ékesítéseket rögtönözzenek benne. Sőt úgy tűnik, féken kellett tartani őket a túl sok improvizációtól. Másodszor megmutatja, hogy a hangszerelés változatossága alapvető óhaj volt és ezt a változatosságot, amint láttuk, nem csak azzal

---

en tabla y le haga poner entre los libros de la musica i no se entregue a los menestres.”

<sup>41</sup> J. López-Calo, *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, Granada, 1963, 217.

<sup>42</sup> R. Stevenson, *La música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606: Documentos para su estudio*, Madrid, 1985, 72.

„...primamente que Rojas y lopes tañan siempre los tiple de las chirimias y que guarden con mucho cuydado horden en el glosar en sus lugares y tiempos de manera que cuando el uno glosare el otro vaya con llaneza aguardandose el uno al otro porque glosando juntos se hacen disparates para tapar los oydos. Ytem que los mismos Rojas y lopez quando vuire cosa de cornetas las tañan ellos Guardando el mesmo horden cada uno de moderarse en las glosas esperandose el uno al otro porque como ya es dicho glosar juntos es disonancia ynsofrible. Que juan de Medina taña deordinario el contralto y de lugar a los tiples no turbandolos con exceder de la glosa que debe a contralto y que quando el dicho Juan de medina tañere solo el contralto por tiple con los sacabuches se le dexa el campo abierto para hacer las galas y glosas que quisiere que en este ynstrumento las sabe bien hacer. que Aluanches taña tenores y el baxon. Que en las fiestas del choro aya siempre un berso de flautas. que en las salues los tres versos que tañen el uno sea con chirimias y el otro con cornetas y el otro con flautas porque siempre vn instrumneto enfada y ansi lo

érte el, hogy rézfúvósokat fafúvós játékosokkal kettőzött (szoprán schalmeit kürttel és talán fuvolával, tenor schalmeit bajónnal), de ténylegesen létrehozott egy második együttest mélyebb hangzással (kontraalt schalmei felül és harsonák alul).

A templomi minstrelek sémája – az év mely napjain, a nap mely szolgálatain, a szolgálat mely részében játszottak – nagymértékben változott templomról templomra, és legnagyobbbrészt lehetetlen rekonstruálni. Van azonban néhány meglepő kivétel. Az egyházi év ünnepeinek kalendáriumai a különböző zenészek feladataival számos székesegyházban fennmaradtak a 16. század közepétől a 17. század közepéig, és ezek néhány felbecsülhetetlenül értékes zenei dokumentummal szolgálnak. A legkorábbi, amely a leóni székesegyház zenészeit irányította 1550 körül, egyben az egyik legjobb és legrepresentatívabb példa.<sup>43</sup>

Az egyházi év tizennyolc legnagyobb ünnepén (Circumcisio [január 1.], vízkereszt [január 6.], Gyertyaszentelő Boldogasszony [február 2.], Gyümölcsoltó Boldogasszony [március 25.], nagyszombat, húsvét, mennybemenetel, pünkösd, Szentháromság, úrnapja és annak oktávája, Urunk színeváltozása [augusztus 6.], Szűz Mária mennybevétele [augusztus 15.], Szűz Mária születése [szeptember 8.], a katedrális patrónusának, Szent Froilának ünnepe, Mindenszentek [november 1.], Szeplőtelen fogantatás [december 8.] és karácsony) a leóni minstreleknek, néhány meghatározott kivétellel, a következő feladataik voltak: *„Ezeken az ünnepeken, mielőtt az első vesperás elkezdődik, egy motettát kell játszaniuk. Utána váltakoznak az orgonával és az énekesekkel az első és az utolsó zsoltárban. Játsszák még a himnusz első és utolsó versét és a Magnificatból ugyanazokat és a Deo gratias. A körmeneten játszaniuk kell a kórus bejáratánál, a kolostor három sarkában és szemben a Nuestra Señora del Dadoval, és ugyancsak, amikor a körmenet belép a kórusba. És a misén játsszák az első és az utolsó Kyriét, az offertoriumot, úrfelmutatás alatt és a Deo gratias. A második vesperásban ugyanazt a rendet követik, mint az elsőben, kivéve a zsoltárok megváltoztatását.”*<sup>44</sup>

A kisebb ünnepeken (a dokumentum körülbelül harmincöt ilyen sorol fel) ennek az alapmintának szerényebb változatait alkalmazták. Mindent egybevetve, a leóni székesegyházi hangszerektől megkövetelték, hogy átlagban hetente egy ünnepen játsszanak és minden ünnep számos szolgálatot foglalt magába.

---

proveyeron.”

<sup>43</sup> J. M. Álvarez Pérez, „La polifonía sagrada y sus maestros en la catedral de León (siglos XV y XVI)”, Anuario musical, xiv, 1959, 39–62.

<sup>44</sup> „En las fiestas susodichas antes de que se empien las primeras vísperas han de tañer un motete; después alternar con el órgano y cantores en el primero y postrer salmo; item tañerán el primer verso y postrer del hymno y lo mismo del magnificat y el Deo gratias. En la procesión han de tañer a la salido del coro, en los tres ángulos de la claustra y delante de Nuestra Señora del Dado; así mismo al entrar la procesión en el coro. Y en la misa tañerán el primer y postrer kyrie, a la ofrenda, al alcen y a la Deo gratias. En las segundas vísperas se tenga la orden que en las primeras, salvo el alternar de los salmos.”

A feltehetően 1270 körül írt *Ars musica* híres mondatában Zamorai Egidius (működött c.1260-1280) beszélt az orgonáról: „Egyedül ezt a hangszert használják a templomok különböző énekekben, prosákbán, sequentiákban és himnuszokban, mert más hangszert általában elutasítottak a minstrelek túlkapása miatt.” Jóval kevésbé ismert azonban rögtön a következő paragrafus, amelyben Egidiusnak tetszenek az „Isten dicsőítésében lelkes emberek” trombita használata közben.<sup>45</sup> És a két szakasz közötti egyenlőtlenségben található annak a kettősségnek a magyarázata, ami Spanyolországban az elkövetkező századokban rendületlenül folytatódott.

Azok az erők, melyek a hangszereket a templomon kívül tartották az egész középkori és reneszánsz Európában vagy illendőségi (zenei, liturgiai, morális) megfontolások, vagy mint McKinnon érvelt, a tanulás és műveltség gyakorlatiasabb ténye miatt, Spanyolországban is érvényesültek. Spanyolországot, mint a kontinens többi részét, megosztották a konzervatív erők, alaposan elverve a port a liturgiában bekövetkező romlásban a hangos hangszerek és a rikító díszítés miatt. De egy vagy más okból ezeket az erőket egyre inkább legyőzték a spanyol templomokban a 15. és 16. század folyamán. Ezen folyamat legkorábbi színtereit nehéz dokumentálni, de úgy tűnik, lépésről lépésre történt: a hangos együttesek külső világi parádékon való felvonulásától a templomban való megjelenésükig vallási körmenetek résztvevőiként; bizonyos alkalmakon a mise és a zsoltos szöveg nélküli része alatti rendszeres használatuk és végül befogadásuk, mint a katedrális szabályos zenei intézményének része, az énekesek kíséretére, helyettesítésére és improvizálásra. 1526-ban, egy évvel azelőtt, hogy a cambrai-i székesegyház egy híres dokumentumban megtiltotta a „*tamburini aut joculariores*” megjelenését falain belül, a sevillai katedrális fizetési szalagján ténylegesen megjelent egy hangos együttes.

Erőltetettnek tűnne az a feltételezés, hogy itt egy olyan repertoárral állunk szemben, ahol nagy számban vissza kellene hoznunk a hangszereket. Először is, a hangszerek használatát az énekek kísérésére vagy megírt többszólamúságra egyáltalában nem dokumentálják jól 1550 előtt vagy a körül. Bizonyára helytelen lenne használatuk a 15. századi zeneszerzők, mint Johannes Cornago (működött c.1455-1485) és Johannes Urreda (15. század második fele) egyházi zenéjében, és veszélyes a Josquin-kor szerzőinek, mint Francisco de Peñalosa (c.1470-1528) és Pedro de Escobar (c.1465-1553 után) zenéjében, sőt Cristóbal de Moralesében (c.1500-1553) is.

Másodszor, a nyilvánvaló szabadság ellenére, amit a spanyolok a minstrelek alkalmazásában tanúsítottak, a félsziget templomai még a reneszánsz végén is óvatosak voltak annak előírásában, hogy a hangszeresek mennyit játsszanak. Ha a leóni típusú dokumentumok mérvadóak, akkor a minstrelek feltehetően a legkidolgozottabb vesperás zenéjének kevesebb, mint

---

<sup>45</sup> Johannes Aegidius de Zamora, *Ars musica*, ed. M. Robert-Tissot, *Corpus Scriptorum de Musica*, xx, 1974, 108. „Et hoc solo musico instrumento utitur ecclesia in diuersis cantibus et in prosis, in sequentiis et in hymnis, propter abusum histrionum eiectis aliis communiter instrumentis.”[...] „Item utebantur tubis in festis et in conuiuuiis, propter populi conuocationem, propter excitationem ad Dei laudem, et propter laetitiae et gaudii praeconizationem et inuitationem.”



felében, és a mise töredékében (sőt az ordináriumból csak az első és második Kyriében) vettek részt. Ezen kívül számos templomnak kellett lennie, amely – mint a barcelonai székesegyház, – minden zenéjét továbbra is kíséret nélkül énekelte egészen a század végéig. Az egyszólamúság és az a cappella többszólamúság volt a zene uralkodó formája a spanyol templomokban.

### **Az előadói gyakorlat kérdései III. Fülöp (1598-1621) kápolnájában**

Miután a spanyol király megalapította Madridot, mint fővárost, 1561-ben II. Fülöp idejének nagy részét a királyi háztartás rendbetételének szentelte. Fáradhatatlan szervező volt, és tehetségét egy szilárd struktúra megteremtésére használta fel, amely alapjaiban változatlan maradt 200 éven át. Fia, III. Fülöp 1598-ban követte őt és átvette e komplex udvari szervezet fenntartásának nyomasztó felelősségét, de zenei tevékenységének szempontjából nem kényszerítette magát az örökölt modell követésére. Különleges zeneszeretete és a pénzügyi gondtalanság és tékozlás légköre, ami Lerma hercegének kormányzását jellemezte, azt eredményezte, hogy Fülöp, uralkodásának nagyon korai éveitől kezdve új és igen eredményes változtatásokat vezetett be. Ilyen például egy saját maga által fenntartott vonóegyüttes létrehozása (a királynőén kívül), számos rögzített fizetésű állás fenntartása kamarazenészek számára, és a kápolna szolgálatába felvett hangszerjátékosok számának nagyarányú növelése. III. Fülöp uralkodása azért is fontos, mert az atyja uralkodása alatt fenntartott spanyol-flamand egyensúlyt követően elmozdulás következett be a kápolna spanyol tagjainak javára.

A kápolna felépítése és feladata II. Fülöp uralkodása alatt alakult ki. Az egyetlen változtatás, amit III. Fülöp végrehajtott, a kórusiskola szervezésére vonatkozott, amit az 1589 decemberi „*Constituciones*”-ban (Rendelkezések) a kápolnához csatolt.<sup>46</sup> Az új rendelkezéseket 1605-ben mutatták be neki, de ő megtagadta a bevezetésüket. Így az intézmény szervezete nagymértékben az „*Estatutos*”-on (Statutumok, amelyeket II. Fülöp uralkodásának elején állítottak össze),<sup>47</sup> és az 1584-es „*Advertencias de cómo se de ganar y repartir las distributiones*”-en (Szabályok a keresetre és az adományok szétosztására)<sup>48</sup> alapult.

Ez a két forrás kevés egyértelmű információt tartalmaz az előadói gyakorlatról, de értékes bepillantást enged az előadás környezetébe. Például, míg az *Estatutos* csak azt említi, hogy a liturgiának a „*régi római gyakorlattal összhangban kell lennie*” (2. pont), az *Advertencias*, mely a tridenti reform Breviáriuma (1568) és Missaléja (1570) után keletkezett, részletez: „*A kápolna gregorián zenéjének meg kell egyeznie a toledói gyakorlattal a könyörgés befejezéseiben és a prefáció mondataiban, az Úr imájában, a szentleckében, az evangéliumban és az olvasmányokban,*

<sup>46</sup> E-Mn, ms. 14,069/223. ed. P. Becquart, *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid: Philippe Rogier et son école (1560-1647)*, Brussels, 1967, 252–255.

<sup>47</sup> E-Mn, ms. 14,018/6.

<sup>48</sup> E-Mp, Real Capilla, caja 76, leg. 5, no. 1. E-Mn, ms. 14,018/3.

*miként azt a kápolna bullái engedélyezik.*” (17. pont) És lejjebb: *„Azt a szolgáló káplánt [capellán de altar], aki elhanyagolja a római rítus és a toledói ének gyakorlatát, az adományokból való részesedésének megbírságolásával kell sújtani egészen addig, míg hibáit ki nem javítja.*” (18. pont)

A toledói ének gyakorlata, mely őshonosabb, mint a római intonációk és dallami formulák, a katolikus uralkodók ideje óta volt érvényben, hisz mind Ferdinánd, mind Izabella pápai diszpenzációt kapott a toledói liturgia végzésére kápolnáikban.<sup>49</sup>

Ezekből a szabályzatokból bővebb információt lehet összegyűjteni a többszólamúság használatáról a napi mise alatt. *„A misét minden nap a kápolna énekeseinek kell énekelni ... akár jelen van Őfelsége, akár nincs...”* (Estatutos, 3. pont) *„A misén a prefáció mondatait, az Úr imáját, az offertoriumot, a postcommuniót, a Credót és a Gloriát énekelni kell és a kápolna vezetőjének gondoskodnia kell arról, hogy az orgona[zene] és a többszólamú motetták előre el legyenek rendezve.”* (Advertencias, 22. pont)

Az énekeseknek és a szolgáló káplánoknak a megkülönböztetése világossá teszi, hogy a többszólamúság éneklése napi gyakorlat volt.

A királyi kápolna testületének fő része a tiszteletbeli káplánokból és az énekesekből állt. A tiszteletbeli káplánok (capellanes de honor vagy capellanes de banco) ritkán vettek részt az éneklésben, és akkor is csak a gregorián ének előadásában. A szolgáló káplánok feladata volt a szent zsolozsma végzése, beleértve az énekes intonációkat, vagy a kórusban való részvétel a heti beosztás szerint. Az énekesek, akik lehettek világiak, négy szólamra oszlottak (tiple, contralto, tenor, contrabajo). Bár a szolgáló káplánok voltak a felelősek a gregorián énekért, néhányan közülük polifóniát is énekeltek.

III. Fülöp kápolnájának a személyzete óriási volt. Uralkodásának csak első és utolsó évét tanulmányozva fény derül az énekes erőforrások méretére. 1598 októberében 21 szolgáló káplán (beleértve a két szertartásvezetőt és egy sub-precentort), 30 énekes (beleértve egy sub-precentort) és 12 fiú énekes volt a kápolnában. Felettük a kápolna vezetője, Mateo Romero (1575/1576-1647) és helyettese, Géry de Ghersem rendelkezett. 1621 áprilisában, röviddel a király halála után a létszám nem csökkent jelentősen (kivéve a fiúk esetében): 20 szolgáló káplán, 25 énekes és 7 fiú volt Mateo Romero mint kápolnavezető és a helyettese, Juan Bautista Comes (1582-1643) irányítása alatt. Nem minden káplán és énekes vett részt aktívan a szolgálatban; a listák tartalmazzák a nyugállományba vonultakat és a betegeket is. Így is éppen elég énekesnek kellett lennie (nem számolva a jó hangú szolgáló káplánokat) a darabok előadásához szólamonként hat vagy hét énekessel.

A zenei-liturgikus gyakorlat másik fontos aspektusa a fizikai tér, amelyben a szervezet tevékenykedett. A Szent Jeromos monostortemplom szerepe különösen kiemelkedő volt, mint olyan

---

<sup>49</sup> T. Knighton, „Music and musicians at the court of Fernando of Aragon, 1474-1516”, PhD diss. Cambridge University, 1983, 129. A pápai bulla kiadva: *Bulas y breves pontificios relativos a la jurisdicción privilegiada de la*

helyé, ahol mind a királyi hűségsküt letették, mind a királyi temetéseket tartották. Az udvari protokollban az évek folyamán változások történtek a zenészek elhelyezkedését illetően. II. Fülöp temetésén, 1598. október 18-19-én a zenészeket a szentlecke oldalon, az első kápolna bejáratánál helyezték el. Az új király, III. Fülöp az evangéliumos oldalon, a kereszthajóban egy baldachin alatt vett részt a szertartáson. Innen tisztán láthatta és hallhatta azt, ami az oltárnál és a kóruson történt. Mindazonáltal az eredeti terv különbözött ettől, és egyértelműen a király saját kezdeményezésére változtatták meg, ami a főkáplántól a királyhoz intézett, 1598. október 17-én, egy nappal a temetési szertartás előtt kelt memorandumból kitűnik: *„Amint az érsek az alaprajzon mutatta Fenségednek, az énekesek helye az evangéliumos oldalon van kijelölve, hiszen Fenséged helyét a szentlecke oldalon jelölték meg és Fenséged jól rendelkezett, hogy a baldachinját az evangéliumos oldalra tette, amint mindig így volt és most is így van a királyi kápolnában és így az énekeseknek jobb lesz a másik (a szentlecke) oldalon. Kérem Fenségedet, rendelje el, hogy így legyen, mert az énekeseknek nem lenne jó helye a templomhajóban a tanácsadók mögött, mert Fenséged nem élvezhetné a zenét, sem a templom más helyén nem lehetne jól elhelyezni őket.”*

A király saját kezű széljegyzettel döntötte el az ügyet: *„elrendelem, hogy az énekesek a szentlecke oldalon legyenek.”*<sup>50</sup> Rekonstruáljuk a folyamatot. Eredetileg a királynak a kereszthajóban a szentlecke oldalon kellett lennie, az énekeseknek pedig az evangéliumos oldalon, az első kápolna bejáratánál. A memorandumban a főkáplán azt javasolta, hogy a király azon a helyen legyen, amit végül elfogadott, de azt is sugallta, hogy a kórus a kereszthajó szentlecke oldalán helyezkedjen el, közvetlenül szemben a királlyal, így ő élvezheti a zenét. Végül bizonyos okok miatt (talán, mert a kereszthajóban lévő koporsó akadályozta a királyt az énekesek látásában), végleges helyüket az eredeti tervhez képest homlokegyenesen ellenkező helyen jelölték ki.

---

*Real Capilla publicados por la Real Casa, Madrid, 1878, 5–12.*

<sup>50</sup> E-Mp, Real Capilla, caja 78.



Szent Jeromos monostortemplom

Érdekes, hogy a II. Fülöp temetésére eredetileg kigondolt kóruselhelyezkedés évekkel később megszilárdult – például Ausztriai Margit királynő temetésén 1611-ben, és magának III. Fülöpnek a gyászszertartásán 1621-ben. Az a személy, aki a szertartások felügyeletével volt megbízva, minden esetben az építész Juan Gómez de Mora (1586-1648) volt, aki minden alkalomról részletes feljegyzést készített. Az egyetlen jelentős különbség a király által elfoglalt helyzetben volt. Margit temetésén III. Fülöp a főoltárral szemben, a karzaton foglalt helyet a szentlecke oldalon.<sup>51</sup> III. Fülöp temetésén az új király a kereszthajó szentlecke oldalán egy elfüggönyözött területen foglalt helyet, az énekesek pedig ugyanazon a helyen, mint Margit temetésén (vagyis az evangéliumos oldalon az első kápolna bejáratánál).<sup>52</sup>

Már említettük, hogy az *Estatutos* és az *Advertencias* nem szolgál világos információkkal az előadói gyakorlatot illetően, van viszont három egyértelműbb forrásunk. Az első II. Fülöp

<sup>51</sup> J. Gómez de Mora, *Relación de las honras funerales que se hizieron por la Reyna doña Margarita de Austria Madrid*, évszám nélkül.

<sup>52</sup> V. Tovar, *Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*, Madrid, 1986, 86–87.

temetésének szertartásrendje a Szent Jeromos templomban, amelyet egy évszám nélküli kézirat őrzött meg, de nagy pontossággal datálható, mert megemlíti egy énekesnek, Mánuel Vázqueznek a nevét, aki 1608-ban halt meg. A dokumentum szövege az alábbi:

*„Szerartásrend Őfelsége temetésére*

[1] *Először is vasárnap a misét mindenkinek együtt kell mondania du. 2-kor a Szent Jeromosban a temetési szertartáson, azután, amikor Őfelsége belép, a halotti vesperást nagyon lassan kell elkezdni, úgy az antifónákat, mint a zsoltárokat.*

[2] *A Magnificatot 7. tónusban, fabordón módjára kell énekelni.*

[3] *A vesperás befejeztével Morales „Regem cui omnia vivunt” invitatóriuma többszólamban, csak négy énekessel – Honguero, Vásquez, Macedo és Aragüés – kezdődik és a teljes kórus ugyanazt megismétli és a négy szólista folytatja a zsoltárral, a teljes kórus megismétli az invitatórium válaszát, amint szokás.*

[4] *Az első nokturnus első olvasmányát egy fiúénekesnek kell énekelnie, a másodikat négy énekesnek többszólamban, a harmadikat egy tiszteletbeli káplánnak.*

[5] *A második nokturnust úgy kell énekelni, mint az első, és az olvasmányokat a tiszteletbeli káplánok énekeljék.*

[6] *A harmadik nokturnust ugyanígy kell énekelni.*

[7] *A laudest nagyon lassan kell énekelni és a Benedictust fabordón módjára, 1. vagy 6. tónusban, vagy az antifóna tónusában kell előadni [a margón: „a szólisták a versfelező pontig éneklük és a kórus folytatja”].*

[8] *A „Requiescat in pace”-t négyen éneklük és a teljes kórus válaszol.*

[9] *Amikor a szertartásoknak vége, a szállásmester felügyeli a teljes kápolnát azért, hogy megjelenjenek du. 6 előtt a három főpapi misén, ahol szolgálatot végeznek, és a szentbeszéd.*

[10] *A Requiem a hatszólamú Circumdederunt lesz vagy Certon ötszólamú műve.*

[11] *A graduale és a tractus Guerrero, a prosa a helyettes műve.*

[12] *Úrfelmutatásra egy motettát kell énekelni.*

[13] *A responzórium a mise után a Libera me legyen.*

[14] *A Requiescat in pace-t négyen és a választ a teljes kórus énekelje...<sup>53</sup>*

---

<sup>53</sup> La orden que se ha de guardar en las honras de Su Md. en lo que toca a los oficios divinos.

[1] Primeramente, que el domingo en misa se avise a todos que se hallen a las dos de la tarde en St. Hierónimo para los oficios divinos con su luto, para que en saliendo Su Magd. se comiençen las visperas de difuntos muy despaçio asi en las antiphonas como en los psalmos.

[2] Que la 'Magnificat' se diga en fabordón séptimo tono.

[3] Que acabadas las visperas se comiençe el invictatorio de 'Regem cui omnia vivunt' de Morales, en canto de órgano con solos cuatro cantores, Honguero, Vásquez, Maçedo y Aragüés, y repita todo el choro lo mesmo, y los cuatro solos prosigan el psalmo repitiendo todo el choro la responsión del invictatorio conforme al ordinario.

[4] La primera lección del primer nocturno dirá un cantorçico, la 2a. cuatro cantores en canto de órgano, la 3a. un capellán de banco.

Ez a dokumentum két világos kijelentést tartalmaz a szólistacsoport által énekelt polifón előadás szempontjából (3. és 4. pont). A 3. pont megadja az énekesek nevét: a kasztrált szoprán Luis Honguero, a kontraalt Manuel Vásquez, a basszus Pedro de Aragüés és Antonio Maçedo, akinél nincsen jelezve szólam, de akinek tenornak kell lennie. Mindazonáltal nehéz meghatározni teljes bizonyossággal a „*teljes kórus ismétli ugyanazt*” jelentését a 3. pontban: talán az énekesek nagyobb csoportja által többszólamban történt ismétlést jelöl. Ezt látszik megerősíteni Moralesnek az invitatórium-tétele, amelyet a segoviai székesegyház őrzött meg, és amelyben az antifóna minden ismétlését a „*kórus*” szóval jelöli meg. De jelölheti még a szöveg gregorián dallamra történő megismétlését is, alternatim előadást eredményezve a következőképpen:

Regem... polifón, négy szólista

Regem... gregorián

Zsoltár polifón, négy szólista

Regem... gregorián

Zsoltár polifón, négy szólista

Regem... gregorián

stb.

Ugyanez a kérdés merül fel a 7., 8. és 14. pontoknál, bár a 7. pontban világos, hogy a kórus (*choro*) fabordón énekel a szólisták után, így nem lehet csak négy énekes előadására gondolni. Lehetséges, hogy a fabordón és a gregorián az énekesek nagy részének volt fenntartva, és a kidolgozottabb többszólamúság a szólisták csoportjának? Itt kell emlékeztetnünk arra, hogy a fabordón használatát tömören leírták a *Leges et Constitutiones*ban, amelyet II. Fülöp használatára állítottak össze, még ha Szép Fülöp burgundiai kápolnájából származott is V. Károly osztrák császár kápolnáján keresztül.<sup>54</sup> Ezen kívül II. Fülöp kápolnájában volt egy különleges fabordón könyv: a kápolna másolójának, Isaac Berbout-nak az 1584-es évre vonatkozó kimutatásai

---

[5] El segundo nocturno se dirá como el primero y las liçiones dirán los capellanes de banco.

[6] El 30. nocturno se dirá de la mesma manera.

[7] Las laudes se dirán muy despaçio y el 'Benedic[tu]s' en fabordón de primero o sexto tono, del que fuere la antíphona [a margón: començando un cantor hasta la mitad de cada verso y continuando el coro.]

[8] El 'Requiescat in pace' se dirá a quatro y responderá todo el choro.

[9] Acabados los ofiçios avisarán los furrieres a toda la capilla para que se hallen antes de las seis de la mañana a las tres misas de pontifical que han de ofiçiar y al sermón.

[10] La misa de difunctos será la de 'Çircunderunt', a seis, o la de Çerton, a çinco.

[11] El gradual y el thracto de Guerrero, la prosa del thiniente.

[12] Al alçar se dirá un motete.

[13] El responso después de la misa ha de ser 'Liberame'.

[14] El 'Requiescat in pace' a quatro, y la responsión todo el choro.

idézi: L. Robledo, „Question of performance practice in Philip III's chapel”, *Early Music* 1994 Május, 199–218.

<sup>54</sup> átírva: E. van der Straeten, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*. Brussels, 1867-1888, vii, 178–186.

tartalmazzák a következőt: „*Továbbá, nagyméretű papírra, nagy négyszögletes notációval írt fabordón könyv, 27 bifolia...*”<sup>55</sup>

Az énekes fiúk szerepét már futólag megnéztük a szertartásrendben. A 4. pont az, amely meghatározza, hogy egy fiúnak kell énekelni a matutinum első nokturnusának első olvasmányát. A fennmaradó nokturnusok előadása zavaros.

Ami a II. Fülöp temetési szertartásain előadott műveket illeti, a matutinumban Morales invitatóriumán kívül előírták, hogy a Requiemre (a három mise közül az utolsó, a többi egy Szentlélek- illetőleg egy Szűz Mária-mise) vagy Certon egy miséjét, vagy a Circumdederunt misét kell használni (12. pont). Ezen túl a graduale és a tractus Guerrero (Francisco?), a próza (a Dies irae sequentia) pedig a „*helyettes*” műve kell, hogy legyen. A kérdés az, hogy melyik helyettesé? Az újé, Géry de Ghersemé vagy elődjéé, Adrien Capyé, aki két évig tevékenykedett kápolnavezetőként Philippe Rogier (c.1561-1596) halála után? Tanúbizonyosságot szolgáltatnak a másoló Berbout kimutatásai. Ezek azt mutatják, hogy Fülöp halálát jó néhány hónappal korábban várták, mint ahogy bekövetkezett, miként az Berbout 1598 május-augusztusra vonatkozó kimutatásaiból kiderül, mely feljegyzések a főképlán és Capy rendeletére lemásolt művek címét tartalmazzák. A kimutatások megemlítenek két olyan művet, amiket bizonyosan a temetési szertartásokon szándékoztak előadni októberben:

„*Továbbá, lemásoltam [nagy alakban] Adrian Capi Mors stupebit et natura című művét, ami négy réalba került; Quantus tremor est futurus, két réal; Judex ergo cum sedebit, két réal. Továbbá, lemásoltam nagy alakban a Regem cui omnia-t [hozzáfűzött megjegyzés: „Morales-é”], 24 réal.*”<sup>56</sup>

Így Morales invitatóriumán kívül Berbout lemásolta a Capy komponálta Dies irae 2., 4. és 6. versét (kétségtelenül alternatim előadásra szánva).

1611 októberében, amikor az udvar az El Escorialban volt, meghalt Ausztriai Margit királynő. Diego de Guzmán<sup>57</sup> kevés információval szolgál az érte tartott temetési szertartások zenéjéről, de világos, hogy egy énekes kvartett polifóniát énekelt: „*10. hétfő [október]. Misét mutattak be, mint a megelőző napon és a nokturnusra a kápolna négy énekese jött el és így két olvasmányt és egy responzóriumot többszólamúan énekeltek, amint a novena vesperásán. 11. kedd [október], a novena misét többszólamban énekeltek...*”

Ez a dokumentum világos tanúbizonyosságot adja a többszólamú előadásnak szólamonként csak egy énekessel. Ez nem zárja ki természetesen a szólamonkénti egynél több énekes gyakorlatát, amint a II. Fülöp temetésére írt Morales-invitatórium esetében, amelyben lehetséges egy szóló kvartett váltakozása az énekesek egy nagyobb csoportjával. Az El Escorial a nagy kórossal és négy

---

<sup>55</sup> E-Mn, ms. 14,022/223.

<sup>56</sup> E-Mp, Administrativa, leg. 631. másolat: E-Mn, ms. 14,022/243.

csodálatos orgonával jobban megfelelt a többkórusos gyakorlatnak, mint a madridi királyi kápolna (legalábbis ezt sugallják Philippe Rogier többkórusos művei).

1611-ben a Margit királynőért tartott temetési szertartásokon III. Fülöp kápolnája három kórusban énekelt a Szent Jeromosban: „... a királyi kápolna válaszolt rá [tudniillik az első négy responzóriumra a halotti mise után] *három kórusban nagyon lágy és tiszta hangon, szünetekkel, olyan édesen, hogy meghatottságra és elérékenyülésre indítottak.*”<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> [Memo]rias del cardenal don Diego de Guzmán. Años 1610-1611, Madrid, Real Academia de la historia, G-31. 161.

<sup>58</sup> Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid. ed. J. Simón Diaz, Madrid 1982, 78.



## Sevilla, 1599: Francisco Guerrero temetése

Mint Spanyolország fő kikötőjébe, Sevilleba naponta érkeztek az Újvilágból arannyal és ezüsttel megrakott gályák a megszerzett kereskedelmi monopóliumoknak köszönhetően. Sevilla székesegyháza, amely az egyik legnagyobb a világon, fényűző világi, egyházi, polgári és népi ceremóniáknak adott helyet. Ennek a katedrálisnak pazar alapítvánnyal ellátott zenei együttesét Francisco Guerrero vezette 1554-től 1599-ben bekövetkezett haláláig.



Sevilla, székesegyház

Guerrero 1528 körül született, testvére, Pedro, majd később rövid ideig Cristóbal de Morales (c.1500-1553) tanította. Guerrero egész zenei tevékenysége a sevillai székesegyház szolgálatában zajlott le. Fiúénekes volt és már ifjúkorában olyan kimagasló tehetségről tett tanúbizonyságot a legkülönbözőbb hangszereken való játékban, éneklésben és zeneszerzésben, hogy tizennyolc éves korában a jaéni katedrális *maestro*jává nevezték ki. Három évvel később a sevillai káptalan rávette, hogy térjen vissza szülővárosába és Guerrero ott is maradt 1549-től haláláig. A málagai székesegyházi káptalan kétszer kis híján elcsábította, de a sevillai kanonokok meggyőzték, hogy maradjon, mint az öregedő Pedro Fernández hivatalos asszisztense, és biztosították őt arról, hogy ő lesz a következő *maestro de capilla*. A valóságban Guerrero volt mindenfajta zenének a tényleges vezetője akkor is, ha Fernández csak 1574-ben, kilencven éves kora körül halt meg, amikor Guerrero már mintegy huszonhárom éve hivatalosan asszisztense volt. Sokkal később, 1591-ben Guerrero volt az, akinek szüksége volt egy asszisztensre, egyre inkább

képtelenné válva arra, hogy a fiúénekesek képzéséről gondoskodjon. A számos zenész között volt Alonso Lobo (1555-1617), aki elment, hogy Toledóban *maestro* legyen és végül 1604-ben tért vissza Sevillebe.

Guerrero ellátogatott Rómába, azután Velencébe és 1588-ban a Szentföldre. Írt egy nagyszerű könyvet jeruzsálemi utazásáról (*Viaje de Hierusalem*, első kiadása 1590-ben). Alkalmanként Spanyolországban is utazott – elment Toledóba, hogy bemutassa műveit, Córdobaba mint zenei szakértő látogatott –, de élete egyébként teljes egészében Sevillebe, szülővárosára koncentrált. Műveit Sevilleben, Párizsban, Louvainben, Velencében és Rómában adták ki. Olyan távoli helyeken is újranyomtatták, mint Nürnberg és kéziratban másolták Spanyolországban és az Újvilágban még halála után két évszázaddal is.

1599. november 3-án a sevillei katedrális káptalanja és vezetője összegyűltek, hogy beszéljenek Guerrero súlyos betegségéről. Egy héttel később a káptalan felhatalmazta az énekeseket, hogy halotti misét énekeljenek vezetőjük lelki üdvéért és elhatározták, hogy a székesegyház Nuestra Señora del Antigua kápolnájában temetik el mindazzal a tisztelettel, amely egy elhunyt kanonokot megillet.<sup>59</sup>

Bár nem maradt ránk részletes zenei leírás a szertartásról, valószínű, hogy Guerrero saját halotti miséjét énekeltek azok a zenészek, akikkel több, mint negyven évig együtt élt és dolgozott. Requiemjét először 1566-ban adták ki Párizsban (bár Robert Snow azt gyanítja, hogy egy jelenleg elveszett 1559-es római kiadásban már korábban megjelent). 1582-ben a requiem átdolgozott változata megjelent Rómában. Ezt a darabot a tridenti zsinat (1545-1563) liturgiai reformjaival összhangban adta ki Guerrero. A reformokat, amelyek hivatalosan 1575-ben léptek életbe Sevilleben, az 1570-es római Missalénak megfelelően vezették be. Ebben a kiadásban Guerrero kihagyta a régies *Sicut cervus tractust* és az új *Absolve Dominével* helyettesítette. Új *Libera me* responzóriumot, egy hatszólamú *Hei mihi* motettát és két új *communio*-tételt – egy négy- és egy ötszólamú darabot – fűzött a halotti miséhez. Guerrero, aki mindig a tökéletességre tört, megragadta az újrakiadás kínálatát arra, hogy a korábbi változat legtöbb tételében kisebb változtatásokat hajtson végre, bár ezek nélkül is szolgálhatta volna a darab az átdolgozott liturgiát.

Az alábbiakban a Francisco Guerrero-ért bemutatott halotti mise rekonstrukciójára teszünk kísérletet a Requiem 1582-es kiadása és a tridenti zsinat liturgikus szövegei felhasználásával.

---

<sup>59</sup> „En este dicho día cometieron a los señores mayordomo de fabrica contador señalen en nuestra señora del antigua sepultura al maestro francisco guerrero i mandaron lo entierren como a prebendado con su novenario lo qual se hizo por gracia atento a sus servicios.” Idézi: R. Stevenson, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, 193.

## MISSA PRO DEFUNCTIS<sup>60</sup>

### ***Processio***

Francisco Guerrero: Quand'os miro, mi Dios

### ***Introitus***

Francisco Guerrero: Requiem aeternam

### ***Kyrie***

Francisco Guerrero: Kyrie

### ***Collecta: gregorián***

Dominus vobiscum.

Et cum spiritu tuo.

Oremus: Deus, qui inter apostolicos Sacerdotes famuli tui Francisci sacerdotali fecisti dignare vigere: praesta, quaesumus, ut eorum quoque perpetuo agregatur consortio. Per Dominum nostrum Christum Filium tuum qui tecum vivet et regnat in unitate sancti Deus. Per omnia saecula saeculorum. Amen.

[Az Úr legyen veletek.

És a te lelkeddel.

Könyörögjünk. Isten, ki apostoli papjaid között Ferenc szolgádat a papi méltósággal kitüntetted, add meg, kérünk, hogy örök társaságukban is helyet foglaljon. A mi Urunk Jézus Krisztus által, ki veled él és uralkodik a Szentlélekkel egyetemben, Isten mindörökkön örökké. Amen.]

### ***Epistola: gregorián***

Lectio Epistolae beati Pauli Apostoli ad Corinthios. Fratres: Ecce mysterium vobis dico: Omnes quidem resurgemus, sed non omnes immutabimur. In momento, in ictu oculi, in novissima tuba: canet enim tuba, et mortui resurgent incorrupti: et nos immutabimur. Oportet enim corruptibile hoc induere incorruptionem: et mortale hoc induere immortalitatem. Cum autem mortale hoc induerit immortalitatem, tunc fiet sermo, qui scriptus est: Absorpta est mors in victoria. Ubi est mors victoria tua? ubi est mors stimulus tuus? Stimulus autem mortis peccatum est: virtus vero peccati lex: Deo autem gratias, qui dedit nobis victoriam per Dominum nostrum Jesum Christum.

[Szentlecke Szent Pál apostolnak a korintusiakhoz írt leveléből. Testvérek: Íme, titkot mondok nektek: Mindnyájan fel fogunk ugyan támadni, de nem mindnyájan fogunk elváltozni. Hirtelenül, egy szempillantás alatt, a végső harsonaszóra; mert megszólal a harsona, és a halottak feltámadnak romolhatatlanságban, és mi elváltozunk. Mert ennek a romlandó testnek romolhatatlanságba kell

---

<sup>60</sup> A fordítás alapja: *Magyar-latin Misszálé az év minden napjára a római misekönyv szerint, az új Szentírásfordítás, az Officium divinum és az Officium Hebdomadae Sanctae felhasználásával.* Fordította, bevezetésekkel és magyarázatokkal ellátta Dr. Szunyogh Xav. Ferenc O.S.B. Szent-István-Társulat az Apostoli Szentszék könyvkiadója, Budapest, 1933, 1220–1228.

öltöznie, és ennek a halandó testnek halhatatlanságba kell öltöznie. Midőn pedig ez a halandó test halhatatlanságba öltözött, akkor beteljesedik az ige, mely írva vagyon: Elnyelte a halált a diadal! Halál, hol a te győzelmed? Halál, hol a te fullánkod? A halál fullánkja a bűn, a bűn ereje pedig a törvény. De hála Istennek, ki nekünk megadta a győzelmet a mi Urunk Jézus Krisztus által.]

### ***Graduale***

Francisco Guerrero: Requiem aeternam

### ***Tractus***

Francisco Guerrero: Absolve Domine

### ***Sequentia: gregorián***

#### ***Evangelium: gregorián***

Dominus vobiscum. Et cum spiritu tuo.

Sequentia sancti Evangelii secundum Joannem.

Gloria tibi Domine.

In illo tempore: Dixit Jesus turbis Judaeorum: Amen, amen dico vobis, quia venit hora, et nunc est, quando mortui audient vocem Filii Dei: et qui audierint, vivent. Sicut enim Pater habet vitam in semetipso, sic dedit et Filio habere vitam in semetipso: et potestatem dedit ei iudicium facere, quia Filius hominis est. Nolite mirari, hoc, quia venit hora, in qua omnes, qui in monumentis sunt, audient vocem Filii Dei: et procedent, qui bona fecerunt, in resurrectionem vitae: qui vero mala egerunt, in resurrectionem iudicii.

[Az Úr legyen veletek. És a te lelkeddel.

Evangelium Szent János könyvéből.

Dicsőség neked Istenünk.

Az időben: Mondá Jézus a zsidó seregeknek: Bizony, bizony mondom nektek, hogy eljön az óra, és most vagyon, midőn a halottak meghallják az Isten Fia szavát, és akik hallották, élni fognak. Mert miként az Atyának élete vagyon önmagában, azonképpen adta a Fiúnak is, hogy élete legyen önmagában, és hatalmat adott neki, hogy ítéletet tartson, mivel ő az Emberfia. Ne csodálkozzatok ezen; mert eljön az óra, melyben mindnyájan, kik a sírokban vannak, meghallják az Isten Fia szavát; és előjönnek, akik jót cselekedtek, az élet feltámadására, akik pedig gonoszat cselekedtek, az ítélet feltámadására.]

### ***Offertorium***

Francisco Guerrero: Domine Jesu Christe

#### ***Praefatio: gregorián***

Per omnia saecula saeculorum.

Amen.

Dominus vobiscum.

Et cum spiritu tuo.

Sursum corda.

Habemus ad Dominum.

Gratias agamus Domino Deo nostro.

Dignum et justum est.

Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere: Domine sancte, Pater omnipotens, aeterne Deus: per Christum Dominum nostrum. In quo nobis spes beatae resurrectionis effulsit, ut, quos contristat certa moriendi condicio, eosdem consoletur futurae, immortalitatis promissio. Tuis enim fidelibus, Domine, vita mutatur, non tollitur: et, dissoluta terrestres huius incolatus domo, aeterna in caelis habitatio comparatur. Et ideo cum Angelis et Archangelis, cum Thronis et Dominationibus cumque omni militia caelestis exercitus hymnum gloriae tuae canimus, sine fine dicentes:

[Mindörökkön örökké.

Amen.

Az Úr legyen veletek.

És a te lelkeddel.

Emeljük fel szívünket.

Felemeltük az Úrhoz.

Adjunk hálát Urunknak Istenünknek.

Méltó és igazságos.

Valóban méltó és igazságos, illő és üdvösséges, hogy mi neked mindenkor és mindenhol hálát adjunk, szentséges Úr, mindenható Atya, örök Isten, a mi Urunk Krisztus által, akiben számunkra a boldog feltámadás reménye felragyogott, hogy akiket megszorít a halál bizonyossága, azokat megvigasztalja az eljövendő halhatatlanság ígérete, mert híveidnek élete megváltozik ugyan, Urunk, de nem szűnik meg és e földi élet szállásának porráválása után az égben örök lakóhelyet nyernek; és ezért az angyalokkal és a főangyalokkal, a trónálló és uralkodókkal és a mennyei seregeknek egész csapatával dicsőséged himnuszát zengjük, végnélkül mondva:]

### ***Sanctus***

Francisco Guerrero: Sanctus

### ***Elevatio***

Antonio de Cabezón (c.1510-1566): Tiento sobre Ad Dominum cum tribularer

### ***Pater noster: gregorián***

### ***Agnus Dei***

Francisco Guerrero: Agnus Dei

### ***Communio***

Francisco Guerrero: Lux aeterna a' 5

***Postcommunio: gregorián***

Dominus vobiscum.

Et cum spiritu tuo.

Oremus: Prosit, quaesumus, Domine, anima famuli tui Francisci sacerdotali, quas offerimus hostias: ut, cui in hoc saeculo sacerdotale donasti meritum, in caelesti regno quae hodie de hoc saeculo migravit, his sacrificiis purgata, et a peccatis expedita, indulgentiam pariter et requiem capit sempiternam. Per Dominum nostrum Christum filium tuum qui tecum vivet et regnat in unitate spiritu sancti Deus. Per omnia saecula saeculorum. Amen.

[Az Úr legyen veletek.

És a te lelkeddel.

Könyörögjünk. Fogadd el, Urunk, kérünk, a szolgálódnak, Ferenc papnak, lelkéért felajánlott adományokat, hogy akinek itt az életben megadtad a papi méltóságot, ki ma ebből a világból kiköltözött, ez áldozat által megtisztulva mind a bűnöktől való fölloldozást, mind az örök nyugalmat a mennyek országában egyaránt elnyerje. A mi Urunk Jézus Krisztus, a te Fiad által, ki veled él és uralkodik a Szentlélekkel egyetemben, Isten, mindörökkön örökké. Amen.]

***Processio***

Juan Esquivel (c.1563-c.1612): In paradisum

**ABSOLUTIO SUPER TUMULUM**

***Hei mihi, Domine***

Francisco Guerrero: Hei mihi, Domine

***Oratio: gregorián***

Non intres in iudicium cum servo tuo Domine, quia nullus apud te justificabitur homo, nisi per te omnium peccatorum ei tribuatur remissio. Non ergo eum, quaesumus, tua judicialis sententia premat, quem tibi vera supplicatio fidei christianae commendat: sed gratia tua illi succurrente, mereatur evadere iudicium ultionis, qui dum viveret, insignitus est signaculo sanctae Trinitatis. Qui vivis et regnas in saecula saeculorum. Amen.

[Ne szállj, Urunk, ítéletre szolgálóddal; hiszen senki sem lehet igaz teelőtted, ha csak meg nem adod neki minden bűne bocsánatát. Ne sújtsa tehát őt, kérünk, bírói ítéleted, hiszen a keresztény hit igaz könyörgése ajánlja őt neked, hanem oltalmazza meg őt kegyelmed, hogy elkerülhesse a megtorló ítéletet, hiszen míg élt a Szentháromság jelét viselte: Ki élsz és uralkodol mindörökkön örökké. Amen.]

### ***Responsorium***

Francisco Guerrero: Libera me, Domine

### ***Kyrie***

Francisco Guerrero: Kyrie

### ***Pater noster***

Josquin des Prez (c.1450/55-1521): Pater noster

### ***Oratio: gregorián***

A porta inferi. Erue Domine animam ejus.

Requiescat in pace. Amen.

Domine exaudi orationem meam. Et clamor meus ad te veniat.

Dominus vobiscum.

Et cum spiritu tuo.

Oremus: Prosit, quaesumus, Domine, anima famuli tui Francisci sacerdotali, quas offerimus hostias: ut, cui in hoc saeculo sacerdotale donasti meritum, in caelesti regno quae hodie de hoc saeculo migravit, his sacrificiis purgata, et a peccatis expedita, indulgentiam pariter et requiem capit sempiternam. Per Dominum nostrum Christum filium tuum qui tecum vivet et regnat in unitate spiritu sancti Deus. Per omnia saecula saeculorum. Amen.

[A pokol kapujától. Szabadítsd meg lelkét.

Nyugodjék békecségekben. Amen.

Uram, hallgasd meg könyörgésemet. És kiáltásom jusson eléd.

Az Úr legyen veletek.

És a te lelkeddel.

Könyörögjünk. Fogadd el, Urunk, kérünk, a szolgálóknak, Ferenc papnak, lelkéért felajánlott adományokat, hogy akinek itt az életben megadtad a papi méltóságot, ki ma ebből a világból kiköltözött, ez áldozat által megtisztulva mind a bűnöktől való fölloldozást, mind az örök nyugalmat a mennyek országában egyaránt elnyerje. A mi Urunk Jézus Krisztus, a te Fiad által, ki veled él és uralkodik a Szentlélekkel egyetemben, Isten, mindörökkön örökké. Amen.]

### ***Antiphona: gregorián***

In paradisum deducant te Angeli: in tuo adventu suscipiant te Martyres, et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem. Chorus Angelorum te suscipiat, et cum Lazaro quondam paupere aeternam habeas requiem.

[Mennyországba vezessenek az angyalok téged, várjanak ott rád a szentek, a mennyei Jeruzsálembé vigyenek ők be téged. Az angyalok kórusa fogadjon téged és az egykoron szegény Lázárral örök nyugalmad legyen.]

Itt merül fel annak a kérdése, hogy milyen módon szólaltatták meg Guerrero halotti miséjét. Mint tudjuk, a 16. század kompozícióinak hangszerösszeállításában nagy szabadság uralkodott. A vokális művek szólamait hangszerek erősíthették vagy helyettesíthették, de megszólalhattak polifón művek tisztán hangszeres előadásban is. A 16. században négy együttes-típust különböztethetünk meg.

Az első a középkori „*musique basse*” örököse, kamarazenei együttes. Szabadtéren, mindig valamilyen intim jelenet – társas zenélés, pásztoridill – keretében bukkan fel, világi zenét játszik, ha vokális szólamokkal társul, bizonyára madrigált, frottolát vagy chansont. E csoport valamennyi hangszerének tagja halk, lágy tónusú (furulya, lant, hárfa, viola da gamba, lira da braccio, pszaltérium). A tisztán instrumentális csoportok kamarazene-jellegű zárt körben kontrapunktikus gyakorlatokat, ricercarokat, fantáziákat, capricciókat vagy táncokat játszottak. Táncokban néha idiofón hangszerekkel egészültek ki.

A második ensemble-típus misék és motették, esetleg reprezentatív alkalmakra írott művek (úgynevezett politikai motették) előadásában működött közre. Ezt a hangszeregyüttest harsonák, (általában görbe-) cinkek, duplanádas hangszerek és regál alkothatták, olykor harántfuvolával és tolótrombitával.

A harmadik ensemble-típusba a harci zene együtteseinek tartoztak. A lovassággal mindig trombiták és üstdobok, a gyalogsággal harántsípok és kisdobok jártak.

A negyedik ensemble-típus reprezentatív szabadtéri zenélések, rendkívüli harci zenék (Stadtpfeiferei: városi muzsikusok, toronyzenészek zenélése) és szabadtéri táncmulatságok alkalmával jutott szerephez. Harsonák, tolótrombiták, cinkek és duplanádas hangszerek alkották, harántfuvola és regál sohasem szerepelt benne. Ez lényegében a középkori „*musique haute*” továbbélése. Ez a négy ensemble-típus körülbelül 1560-ig eléggé határozottan elkülönült egymástól, és keveredésük csak a század utolsó harmadában kezdődött meg, ám általában arra törekedtek, hogy egymástól nem túlzottan eltérő hangú hangszerekből alkossanak együttest: az egységes hangzáskép igénye uralkodott.


Mint már korábban láttuk, Sevilla katedrálisában 1571-ben két szoprán és egy tenor schalmei, valamint három harsona játszott. 1586-ra két szoprán, egy alt és egy tenor schalmei, valamint legalább két harsona állt rendelkezésére Guerrero-nak a kettőzésekben szerepet játszó kornetten, fuvolán és bajónon kívül. A *Missa pro defunctis* 1599-ben tehát nagy valószínűséggel hangszeres közreműködőkkel szólalt meg, azaz egy kornett, egy alt és egy tenor schalmei, egy bajón és két harsona játszott az énekesekkel együtt.



# Tomás Luis da Victoria: Officium Defunctorum- előadási rekonstrukció

## OFFICIUM DEFUNCTORUM AD MATUTINUM

### *Responzórium: gregorián*<sup>61</sup>



Credo \* quod Redemptor me-us vi - vit et in novis-si-mo di - e de ter-ra  
surrectu-rus sum:\* Et in car-ne me - a videbo De - um Salvato -  
rem me - um. V) Quem visurus sum ego ip-se et non a-li - us et o-culi  
me-i con- spe-ctu-ri sunt. \* Et in car- ne.

### *Lectio II*

Tomás Luis da Victoria: Taedet animam meam

## IN LAUDIBUS

### *Benedictus-antifona: gregorián*



E-go sum resurrecti-o et vi- ta: qui credit in me e-ti-am si mortu-us fu-e-rit vi-vet: et omnis  
qui vivit et credit in me non mori-e-tur in ae-ternum.

<sup>61</sup> A dallamok forrása: Juan Vásquez, *Agenda defunctorum*, Sevilla, 1556.

Francisco de Montanos, *Arte de canto llano*, Salamanca, 1616.

Ahol nem szerepel gregorián dallam, ott a spanyol források a római graduálével azonos dallamot adnak.

*Canticum Zachariae: gregorián*



Benedictus Dominus Deus **Israel**: \*qui-a visitavit et fecit redempti-o-nem plebis **su**-ae.  
Et erexit cornu salutis **nobis**: \* in domo David pueri **sui**.  
Sicut locutus est per os **sanctorum** \* qui a saeculo sunt prophetarum ejus.  
Salutem ex inimicis **nostris** \* et de manu omnium qui **oderunt** nos:  
Ad faciendam misericordiam cum patribus **nostris**: \* et memorari testamenti sui **sancti**.  
Jusjurandum quod juravit ad Abraham patrem **nostrum** \* daturum *se* **nobis**.  
Ut sine timore de manu inimicorum nostrorum liberati \* serviamus **illi**:  
In sanctitate et justitia coram **ipso**\* omnibus diebus **nostris**.  
Et tu puer propheta Altissimi vocaberis: \* praeibis enim ante faciem Domini parare vias ejus.  
Ad dandam scientiam salutis plebi ejus: \* in remissionem peccatorum **eorum**:  
Per viscera misericordiae Dei **nostris**: \* in quibus visitavit nos oriens *ex* **alto**.  
Illuminare his qui in tenebris et in umbra mortis **sedent**: \* ad dirigendos pedes nostros in *viam*  
**pacis**.  
Requiem aeternam \* dona eis **Domine**.  
Et lux perpetua \* luceat eis.

*Benedictus-antifona: gregorián*

**MISSA PRO DEFUNCTIS**

*Introitus*

Tomás Luis da Victoria: Requiem aeternam

*Kyrie*

Tomás Luis da Victoria: Kyrie

*Collecta: gregorián*



Dominus vobiscum. Et cum spiritu tu-o. O-remus. Quaesumus Domine pro tu-a pi-e-tate miserere



animae famulae tu-ae Mariae et a contagi-is mortalitatis exu-tam in aeternae salvationis



partem restitue. Per Dominum nostrum Jesum Christum Filium tuum: qui tecum vi-vit



et regnat in unita-te Spiritus Sancti Deus per omnia saecula saeculorum. A-men.

*Epistola: gregorián*



Lecti-o Epistolae bea-ti Pauli Apostoli ad Corinthios. Fratres: Ecce mysterium vobis dico: Omnes



quidem resurgemus sed non omnes immutabimur. In momento in ictu o- cu-li in novissima tuba:



canet enim tuba et mortui resurgent incorrupti:et nos immuta-bimur. Oportet enim corruptibile



hoc indu-e-re incorrupti-o-nem: et mortale hoc indu-ere immorta-li- tatem. Cum autem mortale



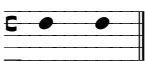
hoc indu-e-rit immortalitatem tunc fi-et sermo scriptus est: Absorpta est mors in vic-to-ri-a.



U-bi est mors victori-a tu- a? u-bi est mors stimulus tu- us? Stimulus autem mortis peccatum est:



virtus vero peccati lex: Deo autem gratias qui dedit nos victoriam per Dominum nostrum Jesum



Christum.

## Graduale

Tomás Luis da Victoria: Requiem aeternam

### Tractus: gregorián



Absol - ve \* Do- mi- ne a- ni- mas omnium fidelium defuncto - rum ab omni



vin- cu- lo de- li- cto- rum. V) Et grati- a tu- a illis succu- ren- te



mere- a- tur e- va- dere judi- ci- um ul- ti- o- nis. V) Et lu- cis aeter- nae



beati- tu- di- ne per- fru- i.

### Sequentia: gregorián



Di- es irae, dies il- la, Solvet saeculum in favilla: Teste David cum Sybilla.



Quantus tremor est futu- rus, Quando judex est venturus, Cuncta stricte discussurus!



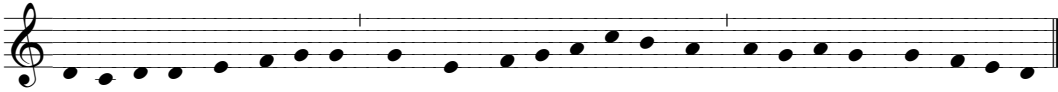
Tuba mirum spargens sonum Per sepulchra regi- o- num, Coget omnes an- te thronum.



Mors stupe- bit et natu- ra, Cum resurget crea- tura, Judican- ti resposu- ra.



Liber scriptus profere- tur, In quo totum conti- ne- tur, Unde mundus judi- ce- tur.



Judex ergo cum sedebit, Quidquid la-tet appa-re-bit: Nil i-nul-tum rema-ne-bit.



Quid sum miser tunc dicturus? Quem patronum ro-ga-tu-rus? Cum vix justus sit se-curus.



Rex tremendae majesta-tis, Qui salvandos salvas gratis, Salva me fons pi-e-ta-tis.



Recorda-re Je-su pi-e, Quod sum cau-sa tu-ae vi-ae: Ne me perdas il-la di-e.



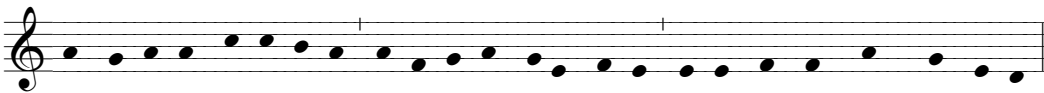
Quaerens me, se-di-sti lassus: Redemisti crucem passus: Tantus labor non sit cas-sus.



Ju-ste judex ultionis, Donum fac remissi-o-nis, An-te di-em rationis.



In-gemisco, tamquam re-us: Culpa ru-bet vultus me-us: Supplican-ti parce De-us.



Qui Mari-am absolvisti, Et latronem exaudi-sti, Mi-hi quoque spem de-di-sti.



Preces me-ae non sunt dig-nae: Sed tu bonus fac benigne, Ne pe-ren-ni cremer i-gne.



In-ter o-ves locum praesta, Et ab haedis me sequestra, Statu-ens in parte dextra.



Confuta-tis maledictis, Flammis a-cri-bus addictis, Voca me cum be-ne-di-ctis.



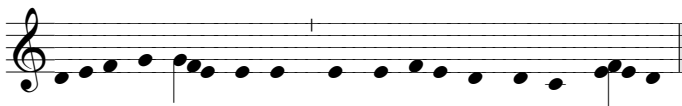
O-ro supplex et accli-nis, Cor contritum quasi ci-nis: Ge-re curam me-i fi-nis.



Lacrimo-sa di-es il-la, Qua re-surget ex fa-vil-la.



Ju-di-can-dus ho-mo re-us: Hu-ic er-go parce De-us.



Pi-e Je-su Do-mi-ne, do-na e-is requi-em. A - men.

### ***Evangelium: gregorián***

János evangéluma 5, 25-29<sup>62</sup>

### ***Offertorium***

Tomás Luis da Victoria: Domine Jesu Christe

### ***Praefatio: gregorián***



Per omnia saecula saeculorum. Amen. Dominus vobiscum. Et cum spiritu tu-o.



Sursum corda. Habemus ad Dominum. Gratias agamus Domino Deo nostro. Dignum et justum est

### ***Sanctus***

Tomás Luis da Victoria: Sanctus

### ***Elevatio***

Antonio de Cabezón (c.1510-1566): Tiento sobre Ad Dominum cum tribularer

<sup>62</sup> lásd: Sevilla, 1599: Francisco Guerrero temetése című fejezetet.

*Pater noster: gregorián*



Per omnia saecula saeculorum. Amen. O-remus. Praeceptis saluta-ri-bus moni-ti et divina



institutio-ne formati audemus di-ce-re: Pater noster qui es in caelis: Sanctificetur nomen



tuum: Adveniat regnum tuum: Fi-at voluntas tua sicut in cae-lo et in terra. Panem nostrum



quotidi-a-num da nobis hodi-e: Et dimitte nobis debi-ta nostra sicut et nos dimit-timus



debitoribus nostris. Et ne nos inducas in tentationem sed libera nos a ma-lo.

*Agnus Dei*

Tomás Luis da Victoria: Agnus Dei

*Communio*

Tomás Luis da Victoria: Lux aeterna

*Postcommunio: gregorián*



Oremus. Inveniat quaesumus Domine anima famulae tuae Mariae lucis aeternae consortium: cujus



perpetua misericordiae consecuta est sacramentum. Per Dominum nostrum Christum filium tuum



qui tecum vivet et regnat in unitate spiritu sancti Deus. Per omnia saecula saeculo-rum. A-men.





Korunkban régi hangszerek hiányában – hiszen a bajón fagott-félével helyettesíthető, ám a cinkeknek modern változata nincs – az előadás vezetőjének koncepciója, illetve lehetőségei szerint szólalhat meg a darab hangszerek közreműködésével.

## **FÜGGELÉK**

## 1. A tridentinum szövegei és fordításai

LATIN	MAGYAR
<p><u>INTROITUS:</u> Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis. Ps. Te decet hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem: exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.</p>	<p>Adj, Uram, örök nyugodalmat nekik és az örök világosság fényeskedjék nekik. Zsolt. Téged Isten a Sionon, dicséret illet, fogadalmi áldozatot mutassanak be neked Jeruzsálemben: mert te meghallgatod imádságomat, eléd járulnak mind az emberek.</p>
<p><u>GRADUALE:</u> Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis. Ps. In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit.</p>	<p>Adj, Uram, örök nyugodalmat nekik és az örök világosság fényeskedjék nekik. Zsolt. Örökké emlékezetben marad az igaz, rossz hírtől nem kell félnie.</p>
<p><u>TRACTUS:</u> Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ad omni vinculo delictorum. V) Et gratia tua illis succurrente, mereantur evadere iudicium ultionis. V) Et lucis aeternae beatitudine perfrui.</p>	<p>Mentsd meg, Uram, minden megholt hívó lelkét a bűnök bilincseitől. V) És kegyelmeddel siess segítségükre, hogy a szigorú ítéletet kikerülhessék. V) És az örök világosság boldogságát élvezhessék.</p>
<p><u>OFFERTORIUM:</u> Domine Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni, et de profundo lacu: libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum: sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam: Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus. V) Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus: tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus: fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.</p>	<p>Urunk, Jézus Krisztus, dicsőség Királya, szabadítsd meg minden megholt hívó lelkét a pokol büntetésétől és mélységétől; szabadítsd meg őket az oroszlán torkától, hogy el ne nyelje őket a pokol és le ne zuhanjanak a sötétségbe; hanem a zászlóhordozó Szent Mihály vezesse el őket a szent világosságra: Melyet egykor Ábrahámnak és utódjának megígértél. V) Áldozati adományokat és imádságokat ajánlunk fel neked, Urunk, dicséretedre, fogadd el azokért a lelkekért, akikről ma megemlékezünk. Juttasd el őket, Urunk, a halálból az életbe.</p>
<p><u>COMMUNIO:</u> Lux aeterna luceat eis, Domine: Cum sanctis tuis in aeternum: quia pius es. V) Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis.</p>	<p>Az örök világosság fényeskedjék nekik, Uram: szenteiddel mindörökké, mert kegyes vagy. V) Adj, Uram, örök nyugodalmat nekik és az örök világosság fényeskedjék nekik.</p>

## 2. Szövegváltozatok a középkori forrásokban és fordításaik

LATIN	MAGYAR
<p><u>INTROITUS</u>: Rogamus te, Domine Deus noster, ut suscipias animam hujus defuncti; pro quo sanguinem tuum fudisti: recordare, Domine, quia pulvis sumus et homo sicut fenum flos agri.</p> <p>V) Et sicut in Adam omnes moriuntur ita et in Christo omnis vivificabuntur.</p> <p>V) Requiem aeternam dona eis, Domine.</p>	<p>Kérünk téged Urunk Istenünk, fogadd be ennek az elhunytak lelkét, kiért véredet ontottad. Emlékezz Urunk, hogy porból vagyunk és olyan az ember, mint a széna, a mező virága.</p> <p>V) Amint ugyanis Ádámban mindenki meghal, úgy Krisztusban mindenki életre is kel.</p> <p>V) Adj, Uram, örök nyugalmat nekik.</p>
<p>Subvenite Sancti Dei, occurrere Angeli Domini: Suscipientes animam ejus: Offerentes eam in conspectu Altissimi. Suscipiat te Christus, qui vocavit te, et in sinum Abrahae Angeli deducant te. Requiem aeternam dona ei Domine, et lux perpetua luceat ei.</p>	<p>Jöjjetek segítségül, Isten szentjei! Siessetek, Urunk angyalai! Fogadjátok az ő lelkét, s vigyétek a Fölséges színe elé! Fogadd magadhoz Krisztus, ki meghívtad őt, és ti angyalok, vezessétek a mennyország örömébe. Adj, Uram, neki örök nyugalmat, és az örök világosság fényeskedjék néki.</p>
<p>Respice Domine, in testamentum tuum, et animas pauperum tuorum ne derelinquas in finem: exsurge Domine, et judica causam tuam: et ne obliviscaris voces quaerentium te.</p>	<p>Tekints a te szövetségedre és szegényeid lelkét ne felejtse el végleg. Kelj fel, Isten, íteld meg ügyedet, és ne feledkezzél el a te ellenségeid szaváról.</p>
<p>Si enim credimus quod Jesus mortuus est et resurrexit ita Deus eos qui dormierunt per Jesum adducet cum eo.</p> <p>V) Et sicut in Adam omnes moriuntur ita et in Christo omnis vivificabuntur.</p>	<p>Ha Jézus, mint ahogy hisszük, meghalt és feltámadt, akkor Isten vele együtt feltámasztja azokat is, akik Jézusban hunytak el.</p> <p>V) Amint ugyanis Ádámban mindenki meghal, úgy Krisztusban mindenki életre is kel.</p>
<p>Sicut portavimus imaginem terreni portemus et imaginem caelestis.</p> <p>V) Et sicut in Adam omnes moriuntur ita et in Christo omnis vivificabuntur.</p>	<p>Ahogy a földi ember alakját magunkon hordozzuk, a mennyeknek az alakját is magunkon fogjuk hordozni.</p> <p>V) Amint ugyanis Ádámban mindenki meghal, úgy Krisztusban mindenki életre is kel.</p>
<p><u>GRADUALE</u>: Qui Lazarum resuscitasti a monumento foetidum: Tu eis Domine dona eis requiem, et locum indulgentiae. Qui venturus es judicare vivos et mortuos, et saeculum per ignem.</p>	<p>Ki már az enyészetnek indult Lázárt a sírból kiszóltottad: Te, Uram, adj nyugalmat nekik és helyet a bocsánatnak! Ki eljövendő vagy ítélni élőket és holtakat tűz által az egész világot.</p>
<p>Convertere, anima mea, in requiem tuam, quia Dominus benefecit tibi.</p> <p>V) Quia eripuit animam meam de morte: oculos meos a lacrimis, pedes meos a lapsu.</p>	<p>Nyugodjál meg, én lelkem, mert az Úr gondodat viseli.</p> <p>V) Mert megmentette lelkemet a haláltól, szememet a könnyhullatástól, lábaimat az elbukástól.</p>
<p>Si ambulem in medio umbrae mortis, non timebo mala, quoniam tu mecum es.</p>	<p>Ha a halál völgyében járok is, nem félek a rossztól, mert te ott vagy velem.</p>
<p>Animae eorum in bonis demorabuntur et semen eorum hereditabit terram.</p> <p>V) In memoria aeterna erunt justi: ab auditione mala non timebunt.</p>	<p>Lelkeik jólétben haljanak meg és utódaik örököljék a földet.</p> <p>V) Örök emlékezetben maradnak az igazak, rossz hírtől nem kell félniük.</p>
<p><u>GRADUALE VERZUS</u>: Anima ejus in bonis demorabitur, et semen ejus hereditabit terram.</p>	<p>Lelke jólétben haljon meg és utóda örökölje a földet.</p>

<p><u>TRACTUS:</u> Psalm. 129. De profundis clamavi ad te Domine: Domine, exaudi vocem meam; fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae. Si iniquitates observaveris, Domine, Domine, quis sustinebit? Quia apud te propitiatio est, et propter legem tuam sustinui te, Domine.</p>	<p>Zsolt. 129. A mélységekből kiáltok hozzád, ó Uram, hallgasd meg az én szómat! Legyen a te füled figyelmes az én könyörgésemnek szavára. Ha a gonoszságokat számon tartod, Uram, Uram, ki áll meg akkor teelőtted? De nálad kegyelem vagyok és a te törvényed miatt reménykedem benned, Uram.</p>
<p>Psalm. 114. Convertere, anima mea, in requiem tuam, quia Dominus benefecit tibi.</p>	<p>Zsolt. 114. Nyugodjál meg, én lelkem, mert az Úr gondodat viseli.</p>
<p>Psalm. 41. Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te Deus. Sitivit anima mea ad Deum fortem vivum; quando veniam et apparebo ante faciem Dei?</p>	<p>Zsolt. 41. Amint kívánczik a szarvas a forrás vizéhez, úgy kívánczik a lelkem tehozád, Isten! Szomjazik a lelkem az erős és élő Istenhez, mikor jutok el, s jelenek meg az Isten orcája előtt?</p>
<p><u>TRACTUS VERZUSOK:</u> Et gratia tua illis succurrente mereantur evadere iudicium ultionis. Et lucis aeternae beatitudinis perfrui. Placebo Domino in regione vivorum. Quia apud te propitiatio est et propter legem tuam sustinui te, Domine.</p>	<p>És kegyelmeddel siess segítségükre, hogy a szigorú ítéletet kikerülhessék. És az örök világosság boldogságát élvezhessék. Az Úrnak színe előtt járhatok, az élőknek országában De nálad kegyelem vagyok és a te törvényed miatt reménykedem benned, Uram.</p>
<p><u>OFFERTORIUM:</u> Domine convertere, et eripe animam meam: Salvum me fac propter misericordiam tuam. V) Domine, ne in ira tua arguas me: neque in furore tuo corripas me. V) Miserere mihi, Domine, quoniam infirmus sum: sana me, Domine, quoniam conturbata sunt omnia ossa mea.</p>	<p>Térj hozzám, Uram, és mentsd ki lelkemet, szabadíts meg engem irgalmasságodért!  V) Uram, ne büntess engem haragodban, ne sújtsál engem felindulásodban. V) Könyörülj rajtam, Uram, mert erőtlenség vagyok, gyógyíts meg, Uram, mert megháborodtak csontjaim.</p>
<p>Illumina oculos meos, nequando obdormiam in morte: nequando dicat inimicus meus: Praevalui adversus eum. V) Usquequo Domine oblivisceris me in finem? Quamdiu ponam consilia in anima mea? V) Respice in me et exaudi me cantabo Domino, qui bona tribuit mihi.</p>	<p>Világosítsd meg szemeimet, nehogy egyszer elaludjak a halálban, ne mondhasa az én ellenségem: hatalmat vetem rajta. V) Uram, meddig felejtess el engem így nagyon? Meddig kell még gondok közt lenni lelkemben?  V) Tekints reám és hallgass meg engem, éneklek az Úrnak, aki jókat adott nékem.</p>
<p>Miserere mihi Domine, secundum magnam misericordiam tuam: Dele Domine iniquitatem meam. V) Quoniam iniquitatem meam ego agnosco et delictum meum coram me est semper. V) Tibi soli peccavi et malum coram te feci: miserere mei út justificeris, Domine, in sermonibus tuis.</p>	<p>Könyörülj rajtam, Isten a te nagy irgalmasságod szerint. És a te könyörületednek sokasága szerint töröld el az én gonoszságomat. V) Mert ismerem az én gonoszságomat, és szemem előtt van az én bűnöm mindenkor. V) Ellened, csak teellened vétkeztem és gonosz cselekedtem a te színed előtt. Könyörülj rajtam, Isten, hogy igaznak találjassál beszédedben.</p>
<p>Subvenite Sancti Dei, occurrere Angeli Domini: Suscipientes animam ejus: Offerentes eam in conspectu Altissimi. Suscipiat te Christus, qui vocavit te, et in sinum Abrahae Angeli deducant te. Requiem aeternam dona ei Domine, et lux perpetua luceat ei.</p>	<p>Jöjjetek segítségül, Isten szentjei! Siessetek, Urunk angyalai! Fogadjátok az ő lelkét, s vigyétek a Fölséges színe elé! Fogadd magadhoz Krisztus, ki meghívta őt, és ti angyalok, vezessétek a mennyország örömébe. Adj, Uram, neki örök nyugodalmat, és az örök világosság fényeskedjék néki.</p>

Erue Domine animas eorum de morte et proice post tergum tuum omnia peccata eorum quia non infernus confitebitur tibi neque mors laudabit te. V) Tuam, Deus, deposimus pietatem ut eis tribuere digneris lucidas et quietas mansiones.	Szabadítsd ki, Uram, lelküket a halálból és vetsd hátad mögé minden bűnüket, mert az alvilág nem áld téged, sem a halál nem dicsóít téged. V) Légy kegyes, Istenünk, és add meg nekik a boldogság, a világosság és a béke országát.
O pie Deus, qui primum hominem ad aeternam patriam revocasti: pastor bone, qui ovem perditam pio humero ad ovile reportasti: juste iudex, dum veneris iudicare, libera de morte animas eorum, quas redemisti: Ne tradas bestiis animas confitentes tibi: ne derelinquas eas in finem. V) Domine Jesu Christe, iudex mortuorum, una spes mortalium, qui moriens morientium condoluisti interitum, non intres in iudicium cum servis ancillis tuis, ne damnentur cum impiis in adventu tui districti iudicii.	Ó kegyes Istenünk, aki az első embert az örök hazába visszavezetted: jó Pásztor, aki az elveszett bárányt kegyes válladon az akolba visszavitted: igazságos bíró, midőn eljössz ítélni, szabadítsd meg a haláltól azok lelkét, kiket megváltottál. Ne add a vadaknak a téged megvallók lelkét: ne felejtssd el őket végleg. V) Urunk Jézus Krisztus, holtak bírója, halandók egyetlen reménye, aki a halandók halandójaként együtt elszenvetted a halált, ne szállj ítéletre szolgálóddal és szolgálóddal, ne vesszenek el a gonoszokkal ítéleted eljövetelekor.
<u>OFFERTORIUM VERZUSOK:</u> Erue Domine animas eorum de morte et proice post tergum tuum omnia peccata eorum quia non inferniis confitebitur tibi neque mors laudabit te.	Szabadítsd ki, Uram, lelküket a halálból és vetsd hátad mögé minden bűnüket, mert az alvilág nem áld téged, sem a halál nem dicsóít téged.
Redemptor animarum omnium christianorum mitte archangelum sanctum Michaellem vi ille dignetur de regionibus tenebrarum et perducas eas in sinum Abrahae in lucem sempiternam. Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis.	Minden keresztény lélek Megváltója, küldd el Szent Mihály arkangyalt, hogy méltóztasson megszabadítani őket a sötétség birodalmából és vezesse őket a mennyország örömébe örök világosságra. Adj, Uram, örök nyugodalmat nekik és az örök világosság fényeskedjék nekik.
Animae eorum in bonis demorentur et semen eorum possideat terra. Animas fidelium quas assumpsisti Domine fac gaudere cum sanctis tuis gloria libera eas de locis tormentorum. Requiem aeternam...	Lelkeik jólétben hunyjanak el, és utódaik örököljék a földet. A hívők lelkei, kiket magadhoz vettél Uram, örvendezzenek dicsőségedben szentjeiddel együtt. Szabadítsd meg őket a gyötrelmek helyeitől. Örök nyugodalmat...
<u>COMMUNIO:</u> Ego sum resurrectio et vita: qui credit in me, etiam si mortuus fuerit, vivit: et omnis qui vivit et credit in me, non morietur in aeternum.	Én vagyok a feltámadás és az élet, aki bennem hisz, még ha meghalt is élni fog; és mindaz, aki úgy él, hogy hisz bennem, nem hal meg mindörökké.
Credo quod Redemptor meus vivit, et in novissimo die de terra surrecturus sum: Et in carne mea videbo Deum Salvatorem meum. Quem visurus sum ego ipse, et non alius: et oculi mei conspecturi sunt.	Hiszem, hogy az én Megváltóm él, s az utolsó napon a földből föltámadok s az én testem is meglátja üdvözítő Istenemet. Kit én magam látok meg, és nem más és az én szemeim nézik Őt.
Chorus Angelorum te suscipiat: et cum Lazaro quondam pauperem aeternam habeas requiem.	Az angyalok kórusa fogadjon téged és az egykoron szegény Lázárral örök nyugodalmad legyen.
Omne quod dat mihi Pater, ad me veniet: et eum qui venit ad me, non ejicias foras.	Minden, amit nekem ád az Atya, énhozzám jön, és aki hozzám jön, bizonyára nem dobom ki.
Dona eis Domine requiem sempiternam et reple splendore animas sanctorum, et ossa eorum pullulent in loco suo.	Adj nekik, Uram, örök nyugodalmat és a szentek lelkét töltsd be fényvel, és csontjaik hajtsanak ki helyükön.
Dona eis Domine requiem sempiternam et imple splendore sanctorum animas eorum et ossa eorum requiescant in loco suo.	Adj nekik, Uram, örök nyugodalmat és lelkeiket töltsd be a szentek fényével és csontjaik nyugodjanak helyükön.

Partem beatae resurrectionis obtineantui damquo aeternam habere mervantur in caelis per te Jesu Christe. V) Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis.	A boldog feltámadásban részeltess, hogy a mennyben örök nyugalmat élvezzünk Jézus Krisztus által. V) Adj, Uram, örök nyugalmat nekik és az örök világosság fényeskedjék nekik.
Audivi vocem de caelo dicentem: beati mortui qui in Domino moriuntur.	Szózatot hallottam az égből: „Boldogok a halottak, akik az Úrban halnak meg.”
Pro quorum memoria corpus Christe sumimus: dona eorum, Domine, requiem sempiternam.	Akiknek emlékére Krisztus testét vesszük: adj, Uram, örök nyugalmat nekik.
Sicut Pater suscitatur mortuos et vivificat sic et Filius quos vult vivificat.	Amint az Atya föltámasztja a halottakat és életre kelti őket, a Fiú is életre kelti azokat, akiket akar.
Animas de corpore quas assumpsisti Domine fac eas gaudere cum sanctis tuis in gloria. V) Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.	A halottak lelkei, kiket magadhoz vettél, Uram, örvendezzenek dicsőségedben szentjeiddel együtt. V) Adj, Uram, örök nyugalmat nekik és az örök világosság fényeskedjék nekik.
Tuam, Deus, deposcimus pietatem, ut eis tribuere digneris lucidas et quietas mansiones, pro quorum memoria corpus Christi sumitur, dona eis, Domine, requiem sempiternam et lux perpetua luceat eis.	Légy kegyes, Istenünk, és add meg nekik a boldogság, a világosság és a béke országát, akiknek emlékére Krisztus testét vesszük, adj, Uram, örök nyugalmat nekik és az örök világosság fényeskedjék nekik.

### 3. Középkori halotti misék tételrendje

tételek	PalMus I.	PalMus X.	PalMus XIII.	PalMus XIII.	PalMus XIII.
<b>introitus</b>	Requiem aeternam	Requiem aeternam	Requiem aeternam	Si enim credimus	Sicut portavimus
<b>versus</b>	Miserere mei Domine	Anima ejus	Te decet hymnus	Et sicut in Adam	Et sicut in Adam
<b>graduale</b>	Requiem aeternam	Requiem aeternam	Requiem aeternam	Si enim credimus	Si ambulem
<b>versus</b>	Convertere anima mea	Anima ejus	In memoria	Et sicut in Adam	Virga tua
<b>tractus</b>				De profundis Sicut cervus	
<b>versus</b>					
<b>offertorium</b>	Domine convertere Illumina Miserere mihi Domine Domine Jesu Christe		Domine Jesu Christe	Erue Domine	1. O pie Deus 2. Domine convertere
<b>versus</b>			Hostias et preces Animae eorum Animas fidelium Requiem aeternam	Tuam, Deus, deprecamur pietatem	1. Domine Jesu Christe, iudex mortuorum
<b>communio</b>	Dona eis Domine	Ego sum resurrectio	Lux aeterna	1. Absolve Domine 2. Ego sum resurrectio	Partem beatae resurrectionis
<b>versus</b>			Requiem aeternam	2. Et omnis qui credit in me	Requiem aeternam

PalMus I: Paléographie Musicale I. Le Codex 339 de la Bibliothèque de Saint-Gall.

PalMus X: Paléographie Musicale X. Le Codex 239 de la Bibliothèque de Laon.

PalMus XIII: Paléographie Musicale XIII. Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris. Graduel de Saint-Yrieix, XI. század.



tételek	PalMus XV.	PalMus XVIII.	PalMus XVIII.	Graduale Pataviense
<b>introitus</b>	Requiem aeternam	Requiem aeternam	Rogamus Domine Deus	Requiem aeternam
<b>versus</b>	De profundis	Te decet hymnus Et sicut in Adam	Et sicut in Adam Requiem aeternam	Te decet hymnus
<b>graduale</b>	1. Convertere animam meam 2. Requiem aeternam	1. Convertere animam meam 2. Requiem aeternam	Qui Lazarum	Animae eorum in bonis demorabitur
<b>versus</b>	1. Quia eripuit animam meam 2. Animae eorum in bonis demorabitur	1. Quia eripuit animam meam 2. In memoria aeterna	Requiem aeternam	In memoria aeterna
<b>alleluja</b>		Alleluia!		
<b>versus</b>		Requiem aeternam		
<b>tractus</b>	De profundis	1. De profundis 2. Absolve Domine	Convertere anima ejus	De profundis
<b>versus</b>		2. Et gratia tua 2. Et lucis aeternae	Quia eripuit anima ejus Placebo Domino	Quia apud te
<b>offertorium</b>	1. Domine Jesu Christe 2. Domine, convertere	1. Domine, convertere 2. Domine Jesu Christe	Subvenite Sancti Dei	Domine Jesu Christe
<b>versus</b>	1. Hostias te preces	2. Hostias et preces 2. Erue Domine	Suscipiat te Christus	Hostias et preces Redemptor animarum omnium
<b>communio</b>	Dona eis Domine requiem Omne quod dat Ego sum resurrectio Lux aeterna	1. Ego sum resurrectio 2. Omne quod dat 3. Audivi vocem 4. Tuam, Deus, deprecemur pietatem 5. Absolve Domine 6. Pro quorum memoria 7. Lux aeterna	1. Credo quod Redemptor 2. Qui Lazarum 3. Tuam, Deus, deprecemur 4. Sicut Pater suscitavit mortuos 5. Chorus Angelorum	Animas de corpore Absolve Domine Tuam, Deus, deprecemur Pro quorum memoria
<b>versus</b>			1. Quem visurus sum (?) 2. Requiem aeternam	

PalMus XV: Paléographie Musicale XV. Le Codex VI 34 de la Bibliothèque Capitulare de Bénévent Gradual avec Prosaire & Tropaire, XI. század.

PalMus XVIII: Paléographie Musicale XVIII. Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome, XI. század.

Graduale Pataviense Wien 1511. Abteilung Mittelalter Band 24. Herausgegeben von Christian Väterlein. Bärenreiter Kassel·Basel·London, 1982.

tételek	MisNot Strigoniense	MisNot Strigoniense	Grad Strigoniense	Grad Strigoniense	Órómai Graduale
<b>introitus</b>	Requiem aeternam	Si enim credimus	Requiem aeternam	Si enim credimus	Rogamus te, Domine
<b>versus</b>	Te decet hymnus	Et sicut in Adam	Te decet hymnus	Et sicut in Adam	Benedic anima mea
<b>graduale</b>	Si ambulem	Requiem aeternam		Si ambulem	Qui Lazarum
<b>versus</b>	Virga tua	Qui Lazarum			Requiem aeternam
<b>tractus</b>	Sicut cervus	De profundis	[Absolve Domine]	De profundis	De profundis
<b>versus</b>	Sitivit anima mea Fuerunt in lacrimae	Fiant aures tuae Si iniquitates Quia apud te	Et gratia tua Et lucis aeternae		Fiant aures tuae Si iniquitates Quia apud te
<b>offertorium</b>	O pie Deus	Domine Jesu Christe	O pie Deus	Domine Jesu Christe	1. Domine convertere 2. Domine Jesu Christe
<b>versus</b>		Hostias et preces Redemptor animarum omnium	Domine Jesu Christe, judex mortuorum	Hostias et preces Redemptor animarum omnium	2. Hostias et preces
<b>communio</b>	Tuam, Deus, deposcimus	Lux aeterna Animas de corpore	[Lux aeterna]	Tuam, Deus, deposcimus	Lux aeterna Lux aeterna Christus, qui natus est
<b>versus</b>				Et lux perpetua	

MisNot Strigoniense: Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posenio. Musicalia Danubiana 1. Edited by Janka Szendrei and Richard Rybarič. Budapest, 1982.

Grad Strigoniense: Graduale Strigoniense /s. XV/XVI/. Musicalia Danubiana 12. Edited by Janka Szendrei. Budapest, 1990.

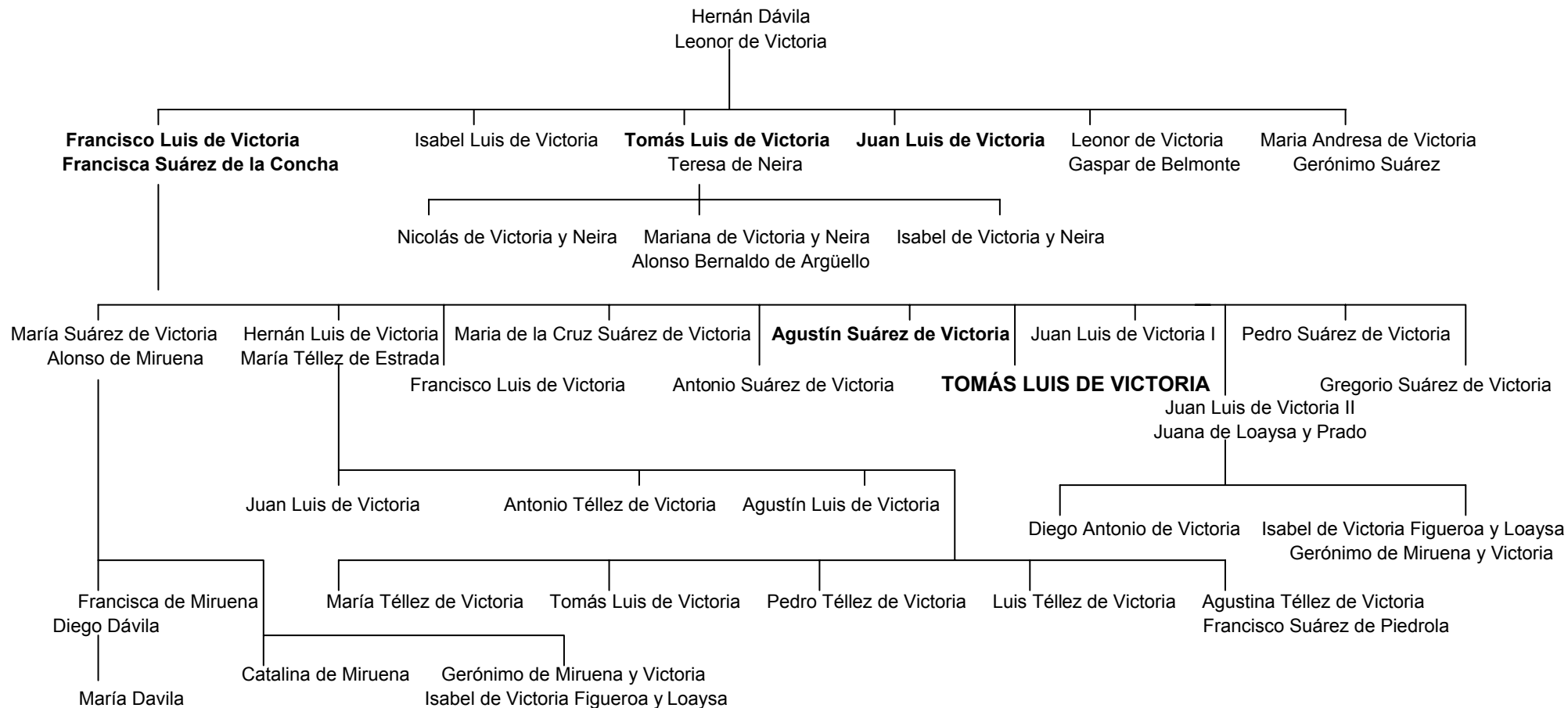
Órómai Graduale: Die Gesänge des altrömischen Graduale: Vat. Lat. 5319. Monumenta Monodica Medii Aevi Band II.

<b>tételek</b>	<b>Mis Carnotense</b>	<b>R 11</b>
<b>introitus</b>	Requiem aeternam	Requiem aeternam
<b>versus</b>	Te decet hymnus	Te decet hymnus
<b>graduále</b>	Si enim credimus	Requiem aeternam
<b>versus</b>	Et sicut in Adam	Qui Lazarum
<b>traktus</b>	De profundis	De profundis
<b>versus</b>	Fiant aures tuae Si iniquitates Quia apud te	Fiant aures tuae Si iniquitates Quia apud te
<b>offertórium</b>	Domine Jesu Christe	Domine Jesu Christe
<b>versus</b>		
<b>kommunió</b>	Lux aeterna	Lux aeterna
<b>versus</b>		Requiem aeternam

Mis Carnotense: Missale Carnotense. Chartres Codex 520. Monumenta Monodica Medii Aevi Band IV. Faksimile. Herausgegeben von David Hiley. Bärenreiter Kassel·Basel·London·New York·Prag. 1992.

R 11: Roma Archivio S. Pietro, F. 11.

#### 4. Tomás Luis da Victoria családfája



## 5. Tomás Luis da Victoria műveinek jegyzéke

NUMERUS	EDITIO	INCIPIT	VV	CL. OR.	ELŐJEGYZÉS	MODUS	LIBER	TEMPUS	DIES	HORA	FUNCTIO
1	OpOm i, 1	O quam gloriosum est	4	SATB	–	mixolíd	AR	SAN	O. Ss.	V2	Am
2	OpOm i, 2	Doctor bonus amicus Dei*	4	SATB	–	mixolíd	BR	SAN	Andr. ap.	M	R
3	OpOm i, 3	Quam pulchri sunt	4	SATB	1b	ión	?				
4	OpOm i, 4	O decus apostolicum	4	SATB	1b	ión	CAO	SAN	Thom. ap.	V	a
5	OpOm i, 5	O magnum mysterium	4	SATB	1b	dór	BR	Nat	Nat*	M	R
6	OpOm i, 6	Magi viderunt stellam	4	SATB	1b	dór	CAO*	Epi	Epi	L	a5
7	OpOm i, 7	Senex puerum portabat	4	SATB	–	fríg	AR	SAN	Purif. BMV	V1	Am
8	OpOm i, 8	Sancta Maria succurre miseris	4	SATB	–	fríg	AR	SAN	Comm. BMV*	V1	Am
9	OpOm i, 9	Ne timeas Maria*	4	GSAT	–	ión	AR*	Adv	1D	V2	Am
10	OpOm i, 10	Vere languores nostros... et nos	4	GSAT	–	dór	AR	SAN	LancClav*	V2	Am
11	OpOm i, 11	O vos omnes	4	GSAT	–	dór	AR	Qu	Sabb. S.*	L	a5
12	OpOm i, 12	O regem caeli*	4	2GSA	1b	ión	CAO*	Nat	Nat	M	R
13	OpOm i, 13	O sacrum convivium	4	3SA	1b	ión	AR	Ann	Corp	V2	Am
14	OpOm i, 14	Duo Seraphim clamabant	4	2S2A	1b	ión	BR	Ann	Trin	M	R
15	OpOm i, 15	Domine non sum dignus*	4	S2AT	–	fríg	AR	Qu	f5 p. Cin	V	Am*
16	OpOm i, 16	Estote fortes in bello	4	GSAT	1b	dór	AR	SAN	Comm. ap.	V2	Am
17	OpOm i, 17	Iste Sanctus pro lege Dei	4	SATB	–	mixolíd	AR	SAN	Comm. m.	V1	Am
18	OpOm i, 18	Gaudent in caelis animae	4	SATB	1b	ión	AR	SAN	Comm. mm.	V2	Am
19	OpOm i, 19	Ecce sacerdos magnus	4	GSAT	–	mixolíd	AR	SAN	Comm. cf.	L	a1
20	OpOm i, 20	Hic vir despiciens mundum	4	GSAT	1b	dór	AR	SAN	Comm. cf. non pont.	V2	Am
21	OpOm i, 21	Veni sponsa Christi	4	GSAT	–	mixolíd	AR	SAN	Comm. v.	V1,2	Am
22	OpOm i, 22	O quam metuendus est	4	SATB	–	eol	AR	Ann	Ded	V2	Am
23	OpOm i, 23	Ascendens Christus in altum	5	2GSAT	1b	dór	BR	P	Asc	M	R
24	OpOm i, 24	Dum complerentur	5	2GSAT	1b	dór	BR	P	Pent	M	R
25	OpOm i, 25	Ecce Dominus veniet*	5	GS2AB	1b	ión	AR	Adv	1D	L	a3
26	OpOm i, 26	Cum beatus Ignatius	5	2GSAT	–	dór	?				
27	OpOm i, 27	Descendit Angelus Domini	5	2GSAT	–	dór	BR	SAN	Joh. Bapt.	M	R
28	OpOm i, 28	Gaude Maria virgo cunctas	5	2SATB	–	mixolíd	CAO	SAN	Purif. BMV*	M	a5
29	OpOm i, 29	O lux et decus Hispaniae	5	2SATB	–	mixolíd	?				
30	OpOm i, 30	Resplenduit facies ejus*	5	2GSAT	1b	dór	AR	SAN	Transfig	L	a2*
31	OpOm i, 31	Quem vidistis pastores*	6	2SA2TB	1b	dór	BR	Nat	Nat	M	R
32	OpOm i, 32	Vadam et circuibo civitatem	6	2SA2TB	1b	dór	?				

NUMERUS	EDITIO	INCIPIIT	VV	CL. OR.	ELŐJEGYZÉS	MODUS	LIBER	TEMPUS	DIES	HORA	FUNCTIO
33	OpOm i, 33	Tu es Petrus	6	2GS2AT	–	mixolíd	BR	SAN	Cath. Petri*	M	R
34	OpOm i, 34	Vidi speciosam sicut columbam	6	2GS2AT	–	mixolíd	BR	SAN	Ass. BMV	M	R
35	OpOm i, 35	Benedicta sit sancta Trinitas	6	S2A2TB	1b	ión	GR	Ann	Trin	PM	Int
36	OpOm i, 36	O sacrum convivium	6	S2A2TB	1b	ión	AR	Ann	Corp	V2	Am
37	OpOm i, 37	Surrexit pastor bonus	6	2SA2TB	1b	ión	BR	P	1D	M	R
38	OpOm i, 38	Congratulamini mihi omnes	6	2SA2TB	1b	ión	BR	Nat	Nat	M	R
39	OpOm i, 39	Ardens est cor meum	6	G2S2AB	1b	dór	AR	P	2f5	L	Ab
40	OpOm i, 40	Nigra sum sed formosa... jam hiems	6	2GS2AB	1b	dór	BR	SAN	Visit. BMV*	M	Le
41	OpOm i, 41	Trahe me post te	6	G2S2AT	–	ión	AR	SAN	CordBMV*	L	a1
42	OpOm i, 42	Pastores loquebantur ad invicem*	6	2GSA2B	–	mixolíd	CAO*	Nat	Nat	L	Ab
43	OpOm i, 43	Ave Maria gratia plena*	8	2S2A2T2B	1b	dór	GR*	Adv	4D*	PM	Off
44	OpOm i, 44	O Ildephonse per te Domina	8	3G2SATB	1b	dór	?				
45	OpOm ii, 1:I	Kyrie	4	GSAT	1b	dór	–	–	–	OM	Ky
46	OpOm ii, 1:II	Gloria	4	GSAT	1b	dór	–	–	–	OM	Gl
47	OpOm ii, 1:III	Credo	4	GSAT	1b	dór	–	–	–	OM	Cr
48	OpOm ii, 1:IV	Sanctus	4	GSAT	1b	dór	–	–	–	OM	Sa
49	OpOm ii, 1:V	Agnus (I et II)	4	GSAT	1b	dór	–	–	–	OM	Ag
50	OpOm ii, 1:VI	Agnus (III)	5	GS2AT	1b	dór	–	–	–	OM	Ag
51	OpOm ii, 2:I	Kyrie	4	GMSAT	–	dór	–	–	–	OM	Ky
52	OpOm ii, 2:II	Gloria	4	GMSAT	–	dór	–	–	–	OM	Gl
53	OpOm ii, 2:III	Credo	4	GMSAT	–	dór	–	–	–	OM	Cr
54	OpOm ii, 2:IV	Sanctus	4	GMSAT	–	dór	–	–	–	OM	Sa
55	OpOm ii, 2:V	Benedictus	3	MsAT	–	dór	–	–	–	OM	Be
56	OpOm ii, 2:VI	Agnus (I et II)	4	GMSAT	–	dór	–	–	–	OM	Ag
57	OpOm ii, 2:VII	Agnus (III)	8	2G2Ms2A2T	–	dór	–	–	–	OM	Ag
58	OpOm ii, 3:I	Kyrie	4	SATB	1b	ión	–	–	–	OM	Ky
59	OpOm ii, 3:II	Gloria	4	SATB	1b	ión	–	–	–	OM	Gl
60	OpOm ii, 3:III	Credo	4	SATB	1b	ión	–	–	–	OM	Cr
61	OpOm ii, 3:IV	Sanctus	4	SATB	1b	ión	–	–	–	OM	Sa
62	OpOm ii, 3:V	Benedictus	3	ATB	1b	ión	–	–	–	OM	Be
63	OpOm ii, 3:VI	Agnus (I et II)	5	SA2TB	1b	ión	–	–	–	OM	Ag
64	OpOm ii, 3:VII	Agnus (III)	6	2SAT2B	1b	ión	–	–	–	OM	Ag
65	OpOm ii, 4:I	Kyrie	4	SATB	–	mixolíd	–	–	–	OM	Ky
66	OpOm ii, 4:II	Gloria	4	SATB	–	mixolíd	–	–	–	OM	Gl
67	OpOm ii, 4:III	Credo	4	SATB	–	mixolíd	–	–	–	OM	Cr

NUMERUS	EDITIO	INCIPIT	VV	CL. OR.	ELŐJEGYZÉS	MODUS	LIBER	TEMPUS	DIES	HORA	FUNCTIO
68	OpOm ii, 4:IV	Sanctus	4	SATB	–	mixolíd	–	–	–	OM	Sa
69	OpOm ii, 4:V	Benedictus	3	SAB	–	mixolíd	–	–	–	OM	Be
70	OpOm ii, 4:VI	Agnus	4	SATB	–	mixolíd	–	–	–	OM	Ag
71	OpOm ii, 5:I	Kyrie	4	SATB	1b	dór	–	–	–	OM	Ky
72	OpOm ii, 5:II	Gloria	4	SATB	1b	dór	–	–	–	OM	Gl
73	OpOm ii, 5:III	Credo	4	SATB	1b	dór	–	–	–	OM	Cr
74	OpOm ii, 5:IV	Sanctus	4	SATB	1b	dór	–	–	–	OM	Sa
75	OpOm ii, 5:V	Benedictus	3	SAT	1b	dór	–	–	–	OM	Be
76	OpOm ii, 5:VI	Agnus	5	2SATB	1b	dór	–	–	–	OM	Ag
77	OpOm ii, 6:I	Kyrie	4	SATB	–	fríg	–	–	–	OM	Ky
78	OpOm ii, 6:II	Gloria	4	SATB	–	fríg	–	–	–	OM	Gl
79	OpOm ii, 6:III	Credo	4	SATB	–	fríg	–	–	–	OM	Cr
80	OpOm ii, 6:IV	Sanctus	4	SATB	–	fríg	–	–	–	OM	Sa
81	OpOm ii, 6:V	Benedictus	3	SAT	–	fríg	–	–	–	OM	Be
82	OpOm ii, 6:VI	Agnus	5	2SATB	–	fríg	–	–	–	OM	Ag
83	OpOm ii, 7:I	Kyrie	5	GMS2ABar	1b	dór	–	–	–	OM	Ky
84	OpOm ii, 7:II	Gloria	5	GS2AB	–	mixolíd	–	–	–	OM	Gl
85	OpOm ii, 7:III	Credo	5	GS2AB	–	fríg	–	–	–	OM	Cr
86	OpOm ii, 7:IV	Sanctus	5	GS2AB	1b	ión	–	–	–	OM	Sa
87	OpOm ii, 7: V	Benedictus	4	GS2A	1b	ión	–	–	–	OM	Be
88	OpOm ii, 7:VI	Agnus (I et II)	5	GS2AB	1b	ión	–	–	–	OM	Ag
89	OpOm ii, 7:VII	Agnus (III)	7	2G2S2AB	1b	ión	–	–	–	OM	Ag
90	OpOm ii, 8:I	Kyrie	5	GS2AT	–	dór	–	–	–	OM	Ky
91	OpOm ii, 8:II	Gloria	5	GS2AT	–	dór	–	–	–	OM	Gl
92	OpOm ii, 8:III	Credo	5	GS2AT	–	dór	–	–	–	OM	Cr
93	OpOm ii, 8:IV	Sanctus	5	GS2AT	–	dór	–	–	–	OM	Sa
94	OpOm ii, 8:V	Benedictus	3	GSA	–	dór	–	–	–	OM	Be
95	OpOm ii, 8:VI	Agnus (I et II)	5	GS2AT	–	dór	–	–	–	OM	Ag
96	OpOm ii, 8:VII	Agnus (III)	6	G2S2AT	–	dór	–	–	–	OM	Ag
97	OpOm ii, 9:I	Kyrie	5	G2MsAT	–	ión	–	–	–	OM	Ky
98	OpOm ii, 9:II	Gloria	5	G2SAT	–	ión	–	–	–	OM	Gl
99	OpOm ii, 9:III	Credo	5	G2SAT	–	ión	–	–	–	OM	Cr
100	OpOm ii, 9:IV	Sanctus	5	G2SAT	–	ión	–	–	–	OM	Sa
101	OpOm ii, 9:V	Benedictus	3	SAT	–	ión	–	–	–	OM	Be
102	OpOm ii, 9:VI	Agnus	6	G2S2AT	–	ión	–	–	–	OM	Ag

NUMERUS	EDITIO	INCIPIIT	VV	CL. OR.	ELŐJEGYZÉS	MODUS	LIBER	TEMPUS	DIES	HORA	FUNCTIO
103	OpOm ii, 10:I	Kyrie	5	2GMsAT	–	dór	–	–	–	OM	Ky
104	OpOm ii, 10:II	Gloria	5	2GSAT	1b	dór	–	–	–	OM	Gl
105	OpOm ii, 10:III	Credo	5	2GSAT	1b	dór	–	–	–	OM	Cr
106	OpOm ii, 10:IV	Sanctus	5	2GSAT	1b	dór	–	–	–	OM	Sa
107	OpOm ii, 10:V	Benedictus	4	GSAT	1b	dór	–	–	–	OM	Be
108	OpOm ii, 10:VI	Agnus	6	2GS2AT	1b	dór	–	–	–	OM	Ag
109	OpOm iii, 1	Magnificat 1. toni	4	GMsABar	1b	dór	AR	–	–	V	Cant. BMV
110	OpOm iii, 2	Magnificat 1. toni	6	G2S2AB	1b	dór	AR	–	–	V	Cant. BMV
111	OpOm iii, 3	Magnificat 2. toni	4	SATB	1b	dór	AR	–	–	V	Cant. BMV
112	OpOm iii, 4	Magnificat 2. toni	6	S2AT2B	1b	dór	AR	–	–	V	Cant. BMV
113	OpOm iii, 5	Magnificat 3. toni	5	SA2TB	–	eol	AR	–	–	V	Cant. BMV
114	OpOm iii, 6	Magnificat 3. toni	6	2S2ATB	–	eol	AR	–	–	V	Cant. BMV
115	OpOm iii, 7	Magnificat 4. toni	4	SATB	–	eol	AR	–	–	V	Cant. BMV
116	OpOm iii, 8	Magnificat 4. toni	5	S2ATB	–	eol	AR	–	–	V	Cant. BMV
117	OpOm iii, 9	Magnificat 5. toni	5	GS2AB	–	eol	AR	–	–	V	Cant. BMV
118	OpOm iii, 10	Magnificat 5. toni	6	2G2SAB	–	eol	AR	–	–	V	Cant. BMV
119	OpOm iii, 11	Magnificat 6. toni	5	SA2TB	1b	ión	AR	–	–	V	Cant. BMV
120	OpOm iii, 12	Magnificat 6. toni	5	2A2TB	1b	ión	AR	–	–	V	Cant. BMV
121	OpOm iii, 13	Magnificat 7. toni	5	GS2AT	–	eol	AR	–	–	V	Cant. BMV
122	OpOm iii, 14	Magnificat 7. toni	5	2S2AT	–	eol	AR	–	–	V	Cant. BMV
123	OpOm iii, 15	Magnificat 8. toni	6	2G2SAT	–	mixolíd	AR	–	–	V	Cant. BMV
124	OpOm iii, 16	Magnificat 8. toni	6	2GS2AT	–	mixolíd	AR	–	–	V	Cant. BMV
125	OpOm iii, 17	Magnificat 1. toni	8*	3G2S2AB	1b	dór	AR	–	–	V	Cant. BMV
126	OpOm iii, 18	Magnificat 6. toni	12*	4S3A2T3B	1b	ión	AR	–	–	V	Cant. BMV
127	OpOm iii, 19	Nunc dimittis	4	GSABar	–	eol	AR	–	–	C	Cant. Sim.
128	OpOm iv, 1:I	Kyrie	6	2S2ATB	1b	dór	–	–	–	OM	Ky
129	OpOm iv, 1:II	Gloria	6	2S2ATB	1b	dór	–	–	–	OM	Gl
130	OpOm iv, 1:III	Credo	6	2S2ATB	1b	dór	–	–	–	OM	Cr
131	OpOm iv, 1:IV	Sanctus	6	2S2ATB	1b	dór	–	–	–	OM	Sa
132	OpOm iv, 1:V	Benedictus	6	2S2ATB	1b	dór	–	–	–	OM	Be
133	OpOm iv, 1:VI	Agnus (I et II)	6	2S2ATB	1b	dór	–	–	–	OM	Ag
134	OpOm iv, 1:VII	Agnus (III)	7	2S2A2TB	1b	dór	–	–	–	OM	Ag
135	OpOm iv, 2:I	Kyrie	6	G2Ms2ABar	1b	dór	–	–	–	OM	Ky
136	OpOm iv, 2:II	Gloria	6	G2Ms2ABar	1b	dór	–	–	–	OM	Gl
137	OpOm iv, 2:III	Credo	6	G2Ms2ABar	1b	dór	–	–	–	OM	Cr



NUMERUS	EDITIO	INCIPIIT	VV	CL. OR.	ELŐJEGYZÉS	MODUS	LIBER	TEMPUS	DIES	HORA	FUNCTIO
138	OpOm iv, 2:IV	Sanctus	6	G2Ms2ABar	1b	dór	–	–	–	OM	Sa
139	OpOm iv, 2:V	Benedictus	6	G2Ms2ABar	1b	dór	–	–	–	OM	Be
140	OpOm iv, 2:VI	Agnus (I et II)	6	G2Ms2ABar	1b	dór	–	–	–	OM	Ag
141	OpOm iv, 2:VII	Agnus (III)	7	2G2Ms2ABar	1b	dór	–	–	–	OM	Ag
142	OpOm iv, 3:I	Kyrie	6	2GMs2ABar	–	mixolíd	–	–	–	OM	Ky
143	OpOm iv, 3:II	Gloria	6	2GMs2ABar	–	mixolíd	–	–	–	OM	Gl
144	OpOm iv, 3:III	Credo	6	2GMs2ABar	–	mixolíd	–	–	–	OM	Cr
145	OpOm iv, 3:IV	Sanctus	6	2GMs2ABar	–	mixolíd	–	–	–	OM	Sa
146	OpOm iv, 3:V	Benedictus	6	2GMs2ABar	–	mixolíd	–	–	–	OM	Be
147	OpOm iv, 3:VI	Agnus	7	2G2Ms2ABar	–	mixolíd	–	–	–	OM	Ag
148	OpOm iv, 4:I	Kyrie	8*	3G2MsATBar	1b	dór	–	–	–	OM	Ky
149	OpOm iv, 4:II	Gloria	8*	3G2MsATBar	1b	dór	–	–	–	OM	Gl
150	OpOm iv, 4:III	Credo	8*	3G2MsATBar	1b	dór	–	–	–	OM	Cr
151	OpOm iv, 4:IV	Sanctus	8*	3G2MsATBar	1b	dór	–	–	–	OM	Sa
152	OpOm iv, 4:V	Benedictus	4*	2GMsT	1b	dór	–	–	–	OM	Be
153	OpOm iv, 4:VI	Agnus	8*	3G2MsATBar	1b	dór	–	–	–	OM	Ag
154	OpOm iv, 5:I	Kyrie	8*	2G2Ms2ABarB	1b	ión	–	–	–	OM	Ky
155	OpOm iv, 5:II	Gloria	8*	2G2Ms2ABarB	1b	ión	–	–	–	OM	Gl
156	OpOm iv, 5:III	Credo	8*	2G2Ms2ABarB	1b	ión	–	–	–	OM	Cr
157	OpOm iv, 5:IV	Sanctus	8*	2G2Ms2ABarB	1b	ión	–	–	–	OM	Sa
158	OpOm iv, 5:V	Benedictus	5*	GMs2TB	1b	ión	–	–	–	OM	Be
159	OpOm iv, 5:VI	Agnus	8*	2G2Ms2ABarB	1b	ión	–	–	–	OM	Ag
160	OpOm v, 1	Conditor alme siderum	4	SATB	–	fríg	AR	Adv	–	V	H
161	OpOm v, 2	Christe Redemptor omnium ex Patre	4	GMsAT	1b	dór	AR	Nat	Nat	V	H
162	OpOm v, 3	Salvete flores Martyrum	4	2GMsT	1b	dór	AR	SAN	Inno	L/V	H
163	OpOm v, 4	Hostis Herodes impie	4	SATB	–	mixolíd	AR	Epi	Epi	V	H
164	OpOm v, 5	Lucis Creator optime	4	SATB	–	mixolíd	AR	Ann	D	V	H
165	OpOm v, 6	Ad preces nostras deitatis aures	4	SATB	–	mixolíd					H
166	OpOm v, 7	Vexilla regis prodeunt	4	SATB	1b	eol	AR	Qu	4Sabb	V	H
167	OpOm v, 8	Ad caenam Agni providi	4	SATB	–	mixolíd	AR	P	–	V	H
168	OpOm v, 9	Jesu nostra redemptio	4	SATB	–	fríg	AR	P	Asc	L/V	H
169	OpOm v, 10	Veni Creator Spiritus	4	SATB	–	mixolíd	AR	P	Pent	V	H
170	OpOm v, 11	O lux beata Trinitas	4	SATB	–	mixolíd	AR	Ann	Sabb	V	H
171	OpOm v, 12	Pange lingua gloriosi Corporis	4	GMsABar	–	eol	AR	Ann	Corp	V	H
172	OpOm v, 13	Quodcumque vinculis super terram	4	SATB	–	fríg	AR	SAN	Cath. Petri	V	H

NUMERUS	EDITIO	INCIPIIT	VV	CL. OR.	ELŐJEGYZÉS	MODUS	LIBER	TEMPUS	DIES	HORA	FUNCTIO
173	OpOm v, 14	Decus egregie Paule*	4	SATB	–	fríg	AR	SAN	Petr. et Paul. app.	L	H
174	OpOm v, 15	Ave maris stella	4	SATB	–	dór	AR	SAN	Comm. BMV	V	H
175	OpOm v, 16	Ut queant laxis	4	GMsABar	1b	dór	AR	SAN	Joh. Bapt.	V	H
176	OpOm v, 17	Aurea luce et decore roseo	4	SATB	–	fríg	AR	SAN	Petr. et Paul. app.	V	H
177	OpOm v, 18	Lauda mater Ecclesia	4	GMsABar	1b	dór					H
178	OpOm v, 19	Petrus beatus cathenarum laqueos	4	SATB	–	fríg	AR	SAN	Vinc. Petri	V	H
179	OpOm v, 20	Quicumque Christum quaeritis	4	GMsABar	1b	dór	AR	SAN	Transfig	V	H
180	OpOm v, 21	Tibi Christe splendor Patris	4	GMsABar	1b	dór	AR	SAN	Mich. ang.	V	H
181	OpOm v, 22	Christe Redemptor omnium conserva	4	GMsTBar	1b	dór	AR	SAN	O. Ss.	V	H
182	OpOm v, 23	Exultet caelum laudibus	4	SATB	–	fríg	AR	SAN	De sanctis TP	L/V	H
183	OpOm v, 24	Tristes erant Apostoli	4	SATB	–	mixolíd	AR	SAN	Comm. app.	V	H
184	OpOm v, 25	Deus tuorum militum	4	SATB	–	fríg	AR	SAN	De sancto TP	V	H
185	OpOm v, 26	Sanctorum meritis inclyta gaudia	4	SATB	–	fríg	AR	SAN	Comm. mm.	V	H
186	OpOm v, 27	Rex gloriose Martyrum	4	SATB	–	mixolíd	AR	SAN	Comm. mm.	L	H
187	OpOm v, 28	Iste Confessor Domini	4	SATB	–	mixolíd	AR	SAN	Comm. cf.	V	H
188	OpOm v, 29	Jesu corona Virginum	4	SATB	–	dór	AR	SAN	Comm. v.	L/V	H
189	OpOm v, 30	Hujus obtentu Deus alme nostris	4	SATB	–	fríg					H
190	OpOm v, 31	Urbs beata Jerusalem	4	SATB	1b	eol	AR	Ann	Ded	V	H
191	OpOm v, 32	Pange lingua gloriosi Corporis	4	GMsABar	1b	ión	AR	SAN	Corp	V	H
192	OpOm v, 33	Ave maris stella	4	SATB	–	dór	AR	SAN	Comm. BMV	V	H
193	OpOm v, 34	Te Deum laudamus	4	SATB	–	fríg	GR	–	–	–	TD
194	OpOm v, 35	Pueri Hebraeorum vestimenta	4	GMsAT	–	ión	GR	Qu	DPalm		aProc
195	OpOm v, 36	Non in die festo	4	SATB	1b	mixolíd	MR	Qu	DPalm	PM	Pa
196	OpOm v, 37	O Domine Jesu Christe	6	G2Ms2AT	–	mixolíd					
197	OpOm v, 38	Incipit lamentatio Jeremiae	5	2SATB	1b	ión	BR	Qu	CaenDom	M	La
198	OpOm v, 39	Vau Et egressus est	5	2SATB	1b	dór	BR	Qu	CaenDom	M	La
199	OpOm v, 40	Jod Manum suam misit hostis	6	2S2ATB	–	fríg	BR	Qu	CaenDom	M	La
200	OpOm v, 41	Amicus meus osculi me	4	GMsAT	1b	eol	BR	Qu	CaenDom	M	R
201	OpOm v, 42	Judas mercator pessimus	4	2GMsA	1b	dór	BR	Qu	CaenDom	M	R
202	OpOm v, 43	Unus ex discipulis meis	4	GSAT	1b	dór	BR	Qu	CaenDom	M	R
203	OpOm v, 44	Eram quasi agnus innocens	4	GMsAT	1b	dór	BR	Qu	CaenDom	M	R
204	OpOm v, 45	Una hora non potuistis	4	2GMsA	1b	dór	BR	Qu	CaenDom	M	R
205	OpOm v, 46	Seniores populi consilium fecerunt	4	GMsAT	1b	dór	BR	Qu	CaenDom	M	R
206	OpOm v, 47	Benedictus Dominus Deus Israel	4	GMsAT	1b	dór	AR	Qu		L	Cant.Zac.
207	OpOm v, 48	Miserere mei Deus	8	3S2A2TB	–	fríg	AR	Qu		L	Ps1

NUMERUS	EDITIO	INCIPIIT	VV	CL. OR.	ELŐJEGYZÉS	MODUS	LIBER	TEMPUS	DIES	HORA	FUNCTIO
208	OpOm v, 49	Tantum ergo Sacramentum	5	2GMsABar	1b	ión	AR			M	
209	OpOm v, 50	Heth Cogitavit Dominus	5	3SAT	–	mixolíd	BR	Qu	Parasc	M	La
210	OpOm v, 51	Lamed Matribus suis dixerunt	5	3SAB	1b	ión	BR	Qu	Parasc	M	La
211	OpOm v, 52	Aleph Ego vir videns	6	2G2MsAT	–	dór	BR	Qu	Parasc	M	La
212	OpOm v, 53	Tamquam ad latronem existis	4	GMsAT	1b	dór	BR	Qu	Parasc	M	R
213	OpOm v, 54	Tenebrae factae sunt	4	2GMsA	1b	dór	BR	Qu	Parasc	M	R
214	OpOm v, 55	Animam meam dilectam	4	GMsAT	1b	dór	BR	Qu	Parasc	M	R
215	OpOm v, 56	Tradiderunt me in manus impiorum	4	GMsAT	1b	dór	BR	Qu	Parasc	M	R
216	OpOm v, 57	Jesum tradidit impius	4	2GMsA	1b	dór	BR	Qu	Parasc	M	R
217	OpOm v, 58	Caligaverunt oculi mei	4	GMsAT	1b	dór	BR	Qu	Parasc	M	R
218	OpOm v, 59	Jesum Nazarenum	4	SMsAT	1b	mixolíd	MR	Qu	Parasc	M	Pa
219	OpOm v, 60	Popule meus quid feci tibi	4	GMsAT	1b	ión	BR	Qu	Parasc	PM	a
220	OpOm v, 61	Heth Misericordiae Domini	6	2SMs2AT	1b	ión	BR	Qu	Sabb. S.	M	La
221	OpOm v, 62	Aleph Quomodo obscuratum est	5	2SATB	–	fríg	BR	Qu	Sabb. S.	M	La
222	OpOm v, 63	Incipit oratio Jeremiae	6	2GMs2AT	–	dór	BR	Qu	Sabb. S.	M	La
223	OpOm v, 64	Jerusalem Jerusalem convertere	8	2G2Ms2A2T	–	dór	BR	Qu	Sabb. S.	M	La
224	OpOm v, 65	Jerusalem Jerusalem convertere	6	2GMs2AT	–	dór	BR	Qu	Sabb. S.	M	La
225	OpOm v, 66	Recessit pastor noster	4	GMsAT	1b	dór	BR	Qu	Sabb. S.	M	R
226	OpOm v, 67	O vos omnes qui transitis per viam	4	2GMsA	1b	dór	BR	Qu	Sabb. S.	M	R
227	OpOm v, 68	Ecce quomodo moritur justus	4	GMsAT	1b	dór	BR	Qu	Sabb. S.	M	R
228	OpOm v, 69	Astiterunt reges terrae	4	GMsAT	1b	dór	BR	Qu	Sabb. S.	M	R
229	OpOm v, 70	Aestimatus sum cum descendentibus	4	2GMsA	1b	dór	BR	Qu	Sabb. S.	M	R
230	OpOm v, 71	Sepulto Domino rignatum est	4	GMsAT	1b	dór	BR	Qu	Sabb. S.	M	R
231	OpOm v, 72	Vexilla regis prodeunt	6	2S2ATB	–	dór	AR	Qu	4Sabb	V	H
232	OpOm vi, 6:I	Kyrie	8*	2S2A2T2B	1b	ión	–	–	–	OM	Ky
233	OpOm vi, 6:II	Gloria	8*	2S2A2T2B	1b	ión	–	–	–	OM	Gl
234	OpOm vi, 6:III	Credo	8*	2S2A2T2B	1b	ión	–	–	–	OM	Cr
235	OpOm vi, 6:IV	Sanctus	8*	2S2A2T2B	1b	ión	–	–	–	OM	Sa
236	OpOm vi, 6:V	Benedictus	5*	S2ATB	1b	ión	–	–	–	OM	Be
237	OpOm vi, 6:VI	Agnus	8*	2S2A2T2B	1b	ión	–	–	–	OM	Ag
238	OpOm vi, 7:I	Kyrie	9*	3S2A2T2B	1b	ión	–	–	–	OM	Ky
239	OpOm vi, 7:II	Gloria	9*	3S2A2T2B	1b	ión	–	–	–	OM	Gl
240	OpOm vi, 7:III	Credo	9*	3S2A2T2B	1b	ión	–	–	–	OM	Cr
241	OpOm vi, 7:IV	Sanctus	9*	3S2A2T2B	1b	ión	–	–	–	OM	Sa
242	OpOm vi, 7:V	Benedictus	9*	3S2A2T2B	1b	ión	–	–	–	OM	Be

NUMERUS	EDITIO	INCIPIIT	VV	CL. OR.	ELŐJEGYZÉS	MODUS	LIBER	TEMPUS	DIES	HORA	FUNCTIO
243	OpOm vi, 7:VI	Agnus	9*	3S2A2T2B	1b	ión	–	–	–	OM	Ag
244	OpOm vi, 8:I	Kyrie	12*	4S3A2TBar2B	1b	ión	–	–	–	OM	Ky
245	OpOm vi, 8:II	Gloria	12*	4S3A2TBar2B	1b	ión	–	–	–	OM	Gl
246	OpOm vi, 8:III	Credo	12*	4S3A2TBar2B	1b	ión	–	–	–	OM	Cr
247	OpOm vi, 8:IV	Sanctus	12*	4S3A2TBar2B	1b	ión	–	–	–	OM	Sa
248	OpOm vi, 8:V	Benedictus	12*	4S3A2TBar2B	1b	ión	–	–	–	OM	Be
249	OpOm vi, 8:VI	Agnus	12*	4S3A2TBar2B	1b	ión	–	–	–	OM	Ag
250	OpOm vi, 9:I	Requiem aeternam	4	SMsABar	1b	ión	GR	Ann	Mort	PM	Int
251	OpOm vi, 9:II	Requiem aeternam	4	SMsABar	–	eol	GR	Ann	Mort	PM	Gra
252	OpOm vi, 9:III	Domine Jesu Christe	4	SATB	–	dór	GR	Ann	Mort	PM	Off
253	OpOm vi, 9:IV	Sanctus	4	SATB	–	eol	–	–	–	OM	Sa
254	OpOm vi, 9:V	Benedictus	4	SATB	–	mixolíd	–	–	–	OM	Be
255	OpOm vi, 9:VI	Agnus	4	SATB	–	mixolíd	–	–	–	OM	Ag
256	OpOm vi, 9:VII	Lux aeterna	4	SATB	–	mixolíd	GR	Ann	Mort	PM	Com
257	OpOm vi, 9:VIII	Libera me Domine	4	MsATB	–	líd	GR	Ann	Mort	PM	R
258	OpOm vi, 9:IX	Peccantem me quotidie	4	SATB	–	dór	BR	Ann	Mort	M	R
259	OpOm vi, 9:X	Credo quod Redemptor	5	2GSAT	–	dór	BR	Ann	Mort	M	R
260	OpOm vi, 10:I	Requiem aeternam	6	2SA2TB	1b	ión	GR	Ann	Mort	PM	Int
261	OpOm vi, 10:II	Requiem aeternam	6	2GMS2ABar	–	eol	GR	Ann	Mort	PM	Gra
262	OpOm vi, 10:III	Domine Jesu Christe	6	2SA2TB	–	dór	GR	Ann	Mort	PM	Off
263	OpOm vi, 10:IV	Sanctus	6	2SA2TB	–	eol	–	–	–	OM	Sa
264	OpOm vi, 10:V	Benedictus	6	2SA2TB	–	mixolíd	–	–	–	OM	Be
265	OpOm vi, 10:VI	Agnus	6	2SA2TB	–	mixolíd	–	–	–	OM	Ag
266	OpOm vi, 10:VII	Lux aeterna	6	2SA2TB	–	mixolíd	GR	Ann	Mort	PM	Com
267	OpOm vi, 10:VIII	Versa est in luctum	6	2SA2TB	–	dór	CAO	Ann	HJob	M	R
268	OpOm vi, 10:IX	Libera me Domine	6	2SA2TB	–	líd	GR	Ann	Mort	PM	R
269	OpOm vi, 10:X	Taedet animam meam	4	SATB	–	eol	BR	Ann	Mort	M	Le
270	OpOm vii, 1	Dixit Dominus	8*	2G2Ms2ATBar	1b	dór	AR	Ann	D	V	Ps1*
271	OpOm vii, 2	Laudate pueri Dominum	8*	3S2A2TB	1b	ión	AR	Ann	D	V	Ps4*
272	OpOm vii, 3	Laudate Dominum omnes gentes	8*	2S2A2T2B	1b	dór	AR	Ann	f2	L	Ps5*
273	OpOm vii, 4	Laetatus sum in his	12	4S3A2T3B	1b	ión	AR	Ann	f2	V	Ps5*
274	OpOm vii, 5	Nisi Dominus aedificaverit	8	3S2AT2B	1b	ión	AR	Ann	f3	V	Ps5*
275	OpOm vii, 6	Super flumina Babylonis	8	3S2ATBarB	1b	ión	AR	Ann	f5	V	Ps4*
276	OpOm vii, 7	Ecce nunc benedicite Dominum	8	2S2A2T2B	1b	ión	AR	Ann	D	C	Ps3*
277	OpOm vii, 8	Alma Redemptoris Mater	5	GMS2ABar	1b	ión	AR	Adv	–	C	aM

NUMERUS	EDITIO	INCIPIIT	VV	CL. OR.	ELŐJEGYZÉS	MODUS	LIBER	TEMPUS	DIES	HORA	FUNCTIO
278	OpOm vii, 9	Alma Redemptoris Mater	8	2G2Ms2A2Bar	1b	ión	AR	Adv	–	C	aM
279	OpOm vii, 10	Ave Regina caelorum Ave Domina	5	S2ATB	1b	ión	AR	Qu	–	C	aM
280	OpOm vii, 11	Ave Regina caelorum Ave Domina	8	2S2A2T2B	1b	ión	AR	Qu	–	C	aM
281	OpOm vii, 12	Regina caeli	5	S2ATB	1b	ión	AR	P	–	C	aM
282	OpOm vii, 13	Regina caeli	8	3SA2TBarB	1b	ión	AR	P	–	C	aM
283	OpOm vii, 14	Salve Regina Mater misericordiae	5	GMs2ABar	1b	eol	AR	Ann	–	C	aM
284	OpOm vii, 15	Salve Regina Mater misericordiae	5	GMs2AB	1b	dór	AR	Ann	–	C	aM
285	OpOm vii, 16	Salve Regina Mater misericordiae	6	2G2MsABar	1b	dór	AR	Ann	–	C	aM
286	OpOm vii, 17	Salve Regina Mater misericordiae	8	2GS2MsATB	1b	dór	AR	Ann	–	C	aM
287	OpOm vii, 18	Domine hyssopo et mundabor	4	GMsAT	–	mixolíd	GR	Ann	–	OM	aAsp
288	OpOm vii, 19	Egredientem de templo a latere	4	GMsAT	–	mixolíd	GR	P	–	OM	aAsp
289	OpOm vii, 20	Lauda Sion Salvatorem	8	2S2A2T2B	–	mixolíd	GR	Ann	Corp	PM	Seq
290	OpOm vii, 21	Veni sancte Spiritus	8	2S2A2T2B	1b	dór	GR	P	Pent	PM	Seq
291	OpOm vii, 22	Dic nobis Maria quid vidisti*	8	3G2S2AT	1b	dór	GR	P	P	PM	Seq
292	OpOm vii, 23	Kyrie eleison Christe eleison*	8	2S2A2T2B	–	mixolíd	–	–	–	–	Li
293	OpOm viii, 1	Domine ad adjuvandum me	4	SATB	–	ión	AR	–	–	V	v
294	OpOm viii, 2	Jesu dulcis memoria	4	SATB	–	eol	AR	SAN	NomJ	V	H
295	OpOm viii, 3	Benedicam Dominum in omni tempore*	4	2SAB	1b	dór	GR	Ann	12D p Pent	PM	Gra
296	OpOm viii, 4	Gratia plena Dominus tecum*	4	SATB	–	dór	GR*	Adv	4D	PM	Off
297	OpOm viii, 5:I	Kyrie	4	SATB	–	dór	–	–	–	OM	Ky
298	OpOm viii, 5:II	Credo	4	SATB	–	fríg	–	–	–	OM	Cr
299	OpOm viii, 5:III	Sanctus	4	SATB	–	eol	–	–	–	OM	Sa
300	OpOm viii, 5:IV	Benedictus	4	SATB	–	dór	–	–	–	OM	Be
301	OpOm viii, 5:V	Agnus	4	SATB	–	mixolíd	–	–	–	OM	Ag
302	OpOm viii, 6	Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae	5	2S2AB	1b	ión	BR	Qu	CaenDom	M	La
303	OpOm viii, 7	Vau Et egressus est a filia Sion	5	2S2AB	1b	dór	BR	Qu	CaenDom	M	La
304	OpOm viii, 8	Jod Manum suam ad omnia	6	2S2ATB	–	fríg	BR	Qu	CaenDom	M	La
305	OpOm viii, 9	Heth Cogitavit Dominus	5	SMsATB	–	mixolíd	BR	Qu	Parasc	M	La
306	OpOm viii, 10	Lamed Matribus suis dixerunt	5	2SMsTB	1b	ión	BR	Qu	Parasc	M	La
307	OpOm viii, 11	Aleph Ego vir videns	6	2GS2AT	–	mixolíd	BR	Qu	Parasc	M	La
308	OpOm viii, 12	Heth Misericordiae Domini	6	2S2ATB	1b	ión	BR	Qu	Sabb. S.	M	La
309	OpOm viii, 13	Aleph Quomodo obscuratum est	5	2SATB	–	fríg	BR	Qu	Sabb. S.	M	La
310	OpOm viii, 14	Incipit Oratio Jeremiae Prophetae	6	2GSATB	–	dór	BR	Qu	Sabb. S.	M	La
311	OpOm viii, 15	Jerusalem Jerusalem convertere	8	2G2S2T2B	–	dór	BR	Qu	CaenDom	M	La

## Megjegyzések

NUM	MEMO
2	ed.: V: –
3	ed.: Conc. BMV; Txt: ... <i>gressus tui</i> , etc.
5	ed.: Circ
6	CAO: + L/Ab.
8	ed.: BMV de Nive
9	ed.: Txt: ... <i>et vocabitur altissimi filius</i> ; Annunt. BMV; AR: + Annunt. BMV: L/a3
10	ed.: CaenDom
11	ed.: Parasc
12	ed.: Txt: V: <i>Natus est nobis hodie Salvator qui est Christus Dominus in civitate David</i> . CAO: + Hebd. Nat., Infra Oct. Nat., Oct. Nat., Vig. Epi., Epi.
15	ed.: Txt: ... <i>Miserere mei quoniam infirmus sum, sana me et sanabor</i> ; PM/Com.
25	ed.: Txt: A motetta második részének szövege a Sabb. ante Nat. laudesének antifonájából való.
26	ed.: In Festo Sancti Ignatii.
28	ed.: Comm. BMV
29	In Festo Sancti Jacobi.
30	ed.: Txt: ... <i>ecce apparuerunt eis Moyses</i> , etc. (L/a3)
31	
32	ed.: In Planctu Beatiss. Virginis Mariae.
33	ed.: Petr. et Paul. app.
40	ed.: Comm. BMV
41	ed.: Comm. BMV
42	ed.: Txt: ... <i>[et] venerunt festinantes</i> , etc. (AR: SFam/V1/a3); CAO: + Joh. ap., Hebd. Nat., D post Nat.
43	ed.: Txt: ... <i>Sancta Maria Regina coeli dulcis et pia o Mater Dei ora pro nobis peccatoribus, ut cum electis te videamus.</i> ; Annunt. BMV; GR: + Comm. BMV.
44	ed.: In Festo Sancti Ildephonsi. Az 1600-as kiadásban orgonakísérettel.
45-50	Missa Ave maris stella.
51-57	Missa Simile est regnum caelorum.
58-64	Missa Quam pulchri sunt.
65-70	Missa O quam gloriosum.
71-76	Missa O magnum mysterium.
77-82	Missa Quarti toni.
83-89	Missa De Beata Maria.

NUM	MEMO
90-96	Missa Surge propera.
97-102	Missa Trahe me post te.
103-108	Missa Ascendens Christus.
125	ed.: + org
126	ed.: + org
128-134	Missa Gaudeamus.
135	Missa Dum complerentur.
136-141	Dum complerentur.
142-147	Missa Vidi speciosam.
148-153	Missa Salve; + org.
154-159	Missa Alma Redemptoris; + org.
173	AR: <i>Doctor egregie Paule.</i>
232-237	Missa Ave Regina; + org.
238-243	Missa Pro Victoria; + org.
244-249	Missa Laetatus; + org.
250-259	Missa Pro defunctis.
260-269	Missa Pro defunctis.
270	Ps. 109; + org.
271	Ps. 112; + org.
272	Ps. 116; + org.
273	Ps. 121; +org.
274	Ps. 126; + org.
275	Ps. 16; +org.
276	Ps. 135; +org. Az összkiadás számozása hibás. Valójában ez a Ps. 133.
278	+org.
280	+org.
282	+org.
286	+org.
289	+org.
290	+org.
291	ed.: Victimae Paschali. +org.
292	ed.: De Beata Virgine. +org.

NUM	MEMO
293	ed.: Falsobordone.
295	ed.: Txt: V: <i>Aspice in me, et miserere mei: quoniam ad te clamavi in toto corde meo.</i>
296	ed.: Txt: ... <i>Sancta Maria Regina coeli dulcis et pia o Mater Dei ora pro nobis peccatoribus, ut cum electis te videamus.</i> GR: + Comm. BMV.
297-301	Missa Dominicalis.



## RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE

+org	orgonaszólam	
a	antifona	
A	alt	
aAsp	Asperges	
Ab	Benedictus-antifona	
Adv	Advent	
Ag	Agnus Dei	
Am	Magnificat - antifona	
aM	Mária - antifona	
An	Nunc dimittis - antifona	
Andr. ap.	Szent András apostol	november 30.
Ann	Évközi idő	
AR	Antiphonale Romanum	
Asc	Mennybemenetel	
Ass. BMV	Szűz Mária mennybevétel	augusztus 15.
B	basszus	
Bar	bariton	
Be	Benedictus qui venit	
BMV de Nive	Havas Boldogasszony	augusztus 05.
BR	Breviarium Romanum	
C	completorium	
CaenDom	Nagycsütörtök	
Cant. BMV	Magnificat	
Cant. Sim.	Simeon hálaéneke	
Cant. Zac	Benedictus Dominus Deus Israel	
CAO	Corpus Antiphonalium Officii	
Cath. Petri	Szent Péter apostol székfoglalása	február 22.
Circ	Krisztus körülmételése	január 01.
cl.or.	eredeti kulcsok	
Com	áldozási ének	
Comm. ap.	kommúne - apostol	
Comm. BMV	kommúne - Szűz Mária	
Comm. cf.	kommúne - hitvalló	
Comm. cf. non pont.	kommúne - nem püspök	
Commem. Pauli ap.	Szent Pál apostol emléknapja	június 30.
Comm. m.	kommúne - vértanú	
Comm. mm.	kommúne - vértanúk	
Comm. v.	kommúne - szűz	
Conc. BMV	Szűz Mária Szeplőtelen Fogantatása	december 08.
CordBMV	Szűz Mária Szent Szíve	
Corp	Úrnapja	
Cr	Hízekegy	
D	vasárnap	
Ded	templomszentelés	
De Sanctis TP	szentek ünnepei a húsvéti időben	
Dpalm	Virágvasárnap	
ed	kiadás	
Epi	Vízkereszt	január 06.
Gl	Dicsőség a magasságban	
GR	Graduale Romanum	
Gra	Graduale	
H	himnusz	
Hebd	hét	
Inno	Aprószentek	december 28.

Int	bevonulási ének	
Inv	Invitorium	
Jac. ap.	Szent Jakab apostol	július 25.
Joh. ap.	Szent János apostol	december 27.
Joh. Bapt.	Keresztelő Szent János születése	június 24.
Ky	Uram irgalmazz	
L	laudes	
La	Lamentáció	
LancClav	Szent szegek és lándzsa	
Le	olvasmány	
Li	litánia	
M	matutinum	
memo	megjegyzés	
Mort	halotti szertartás	
Ms	mezzoszoprán	
Nat. BMV	Szűz Mária születése	szeptember 08.
NomJ	Jézus neve	
OpOm	Opera omnia	
O. Ss.	Mindenszentek	november 01.
Oct	octáva	
Off	felajánlási ének	
OM	miseordinárium	
Pa	passió	
Parasc	Nagypéntek	
Pent	Pünkösöd	
Petr. et Paul. app.	Szent Péter és Szent Pál apostol	június 29.
PM	miseproprium	
Ps	zsoltár	
Purif. BMV	Urunk bemutatása	február 02.
Qu	nagyböjt	
R	responsorium prolixum	
S	szoprán	
Sa	Szent vagy	
Sabb. S.	Nagyszombat	
SAN	A szentek ünnepei	
Seq	sequentia	
T	tenor	
TD	Te Deum	
Thom. ap.	Szent Tamás apostol	július 03.
Transfig	Urunk színeváltozása	augusztus 06.
Trin	Szentháromság	
Txt	szövegváltozat, szövegi kiegészítés	
v	responsorium breve verzusa	
V	vesperás	
Vig	vigilia	
Vinc. Petri	Vasas Szent Péter	augusztus 05.
Visit. BMV	Szűz Mária látogatása Erzsébetnél	július 02.
vv	szólamszám	

## 6. Giovenale Ancina epigrammája és fordítása

### EPIGRAMMA

Ad Serenissimum Allobrogorum Ducem CAROLUM EMMANUELEM,  
Pedemontanorum Principem Religiosissimum,  
Iuvenalis Ancinae Fossanen. presbyteri Romae degentis  
Protrepticon Epigramma.  
Dum redis Hesperia incolumis novus hospes ab ora,  
Solis ubi occidui Regnae PHILIPPUS habet,  
Dum tanto gener à socero felicibus auris  
Regali Austriadùm sanguine vinctus abis;  
Ecce tibi sacros resonat Victoria cantus,  
Laetitiae populis signa futura tuis;  
Necnon et reliquis notum quotcumque per Orbem  
Dulcisonas Laudes nuntia Fama feret.  
Quas laudes! quibus et numeris, quo pectore fusas!  
Cuive Duci! ò dignum Regis honore caput!  
Arte laboratas mira, tibi denique missas  
Coelitus, EMMANUEL CAROLE, crede mihi.  
Si nescis, pius hic ille est VICTORIA servus  
CHRISTI ardens, Abulae gloria magna suae,  
Carmina qui modulis nectens, iam vertitur annus,  
Misit: et haec eadem grande volumen habet,  
Iuncta simul numeris sacrarum carmina rerum  
Tum Regi ac Domino iure dicata suo.  
Divinare ausus generum te mox fore tanti  
REGIS, ob id coeptis institit ille magis.  
Baptistae quoties solidum de marmore Templum  
Laurentique aedem ponè subire voles,  
Sancta ubi nunc colitur SINDON, mirabile prorsum  
Caesi Agni specimen, Qui scelus omne luit!  
Praeclara ac monumenta tuis digna auribus omnis  
Circum septa chorus personet, Ipse iube.  
Seu steteris laudans, Christum seu pronus adores,  
Deque imo pergas fundere corde preces;  
Sive Dei implores Matrem, seu numina Divùm,  
Quos celebri in primis relligione colis,  
Thebaea è legione Ducem, qui sanguine fuso,  
Mauritium propter, palma, oleisque nitent;  
Sive ibiter sanctam celebret de more synaxin  
Torquatorum Equitum TE praeunte, phalanx;  
Planè alacres animos poterunt accendere cantu,  
Et mulcere graves carmina dicta semel;  
Experiare licet decies, magis usque placebunt:  
Melle fluens capies auribus, ore, melos.  
Quare agè, DUX, Italis notum iam, nuper et Indis  
Ne contemne virum, quem pia Roma colit  
Praeceptorum Urbis decus immortale recentùm:  
Matura ut venient tempora, Qualis erit?  
Hunc TU agnosce libens, hunc amplexare merentem,  
Qui sua, seque Tibi pectore, corde dicat.

## EPIGRAMMA

CAROLUS EMMANUELNEK, az allobroxok legfenségesebb vezérének,  
A pedemontanusok legjámborabb vezetőjének.

A fossabeli Iuvenalis Ancina, Rómában élő püspök-tanító epigrammája.  
Protrepticon Epigramma.

Midőn új jövevényként, épségben térsz vissza a nyugati partoktól,

Ahol PHILIPPUS uralja a lenyugvó nap birodalmát,  
És midőn elhagyod nagynevű apósodat, akinek vejévé  
Ausztria királyi vére kapcsolt,

Íme Victoria visszhangoz neked dicsőítő éneket,  
Népeid jövőendő boldogságának jelét.

És a híreket hordozó Fama a földkerekség valamennyi ismert tájára eljuttatja  
Az édesen zengő dicséreteket, minden eljövendőnek.

Micsoda dicséretetek! Micsoda formák, és micsoda kebelből áradnak!

Mily jeles vezérnek szólnak! Ó, királyi elismerésre méltó fő!

Csodálatos művészettel megalkotott, ég-küldte dalok ezek,  
elhiheted, EMMANUEL CAROLUSom!

Tudd meg, ez a kegyes Victoria Jézus lelkes szolgája, az ő Avilájának nagy dicsősége,  
Aki dalait hangnemek szerint egybefűzve az év fordultával elküldte neked,

De rendben egybegyűjtötte a szent dolgokról szóló énekeit is,  
Melyek az Úrnak és Királynak szólnak, amint őt megilleti.

Volt bátorsága megjövendőlni, hogy te a népek nagy királyának veje léssz,  
Ezért megkezdett munkáiban annál inkább kitartott.

Valahányszor az erős márványból való Keresztelés Templomába mész,  
Vagy hátra, Lőrinc templomába,

Ahol most a Szent LEPLET tisztelik, - a Föláldozott Bárány csodálatos  
emlékjelét, Aki minden bűnért megfizetett! -

az igen híres és a te füledhez méltó műveket

az egész kórus éneklé az elkerített részek körül, ha parancsolod.

Ha megállsz, akár azért, hogy Krisztust dicsőítsd és meghajolva imádd,  
És szíved mélyéből öntsd elé kéréseid,

Vagy hogy Isten Anyját kérleld, vagy akár a Megdicsőültek jóakarátát,  
Akiket kezdettől az ünnepektől vallással tisztelsz,

A thébai légióból való hadvezért, akit, mivel vére omlott Mauritiusért,  
Pálma- és olajágak ragyognak körül,

Vagy ha a hadsereg veled, a torquatusok lovasságának vezetőjével  
annak rendje-módja szerint éppen ott ünnepli a szent közösséget,

Nyílt örvendezésre gyűjtja a lelkeket az éneklés,

És a dallamok gyönyörködtetik a megfáradtakat.

Hallgasd meg akár tízszer is, annál jobban fog tetszeni,

Mint a mézfolyót a szád, úgy fogadja füled e dalt.

Ezért ne vesd meg, ó VEZÉR, az Itáliában már ismert,

De maholnap Indiában is ismertté váló férfit,

Akit a kegyes Róma a város fiatal karmestereinek halhatatlan ékességeként tisztel:

Milyenné válhat még, ha eléri az érett kort?

Ismerd meg őt szívesen, ki méltó az ölelésedre,

Őt, ki szívéből, lelkéből szól hozzád.

## **VII. IRODALOMJEGYZÉK**

- Álvarez Pérez, J. M. „La polifonía sagrada y sus maestros en la catedral de León (siglos XV y XVI)”. *Anuario musical*, xiv, 1959.
- Anglés, H. *La música en la corte de Carlos V*. Monumentos de la Música Española, ii. Barcelona, 1944.
- Anglés, H. „Latin Church Music on the Continent – 3. Spain and Portugal”. *New Oxford History of Music*. Volume IV. The Age of Humanism 1540-1630. ed. G. Abraham. London Oxford University Press, 1974.
- Apel, W. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, 1961.
- Becquart, P. *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid: Philippe Rogier et son école (1560-1647)*. Brussels, 1967.
- Bernáldez, A. *Historia de los Reyes Católicos D. Fernando y Doña Isabel*. ed. F. de Gabriel y Ruiz de Apocaca. Sevilla, 1870.
- Blume, C. SJ. „Dies irae, Tropus zum Libera, dann Sequenz”. *Caecilienvereinsorgan*, 3, 1914.
- Brown, H. M. *A reneszánsz zenéje*. Zeneműkiadó Budapest, 1980.
- Bukofzer, M. *Studies in Medieval and Renaissance Music*. W. W. Norton & Co., Inc., New York, 1950.
- *Bulas y breves pontificios relativos a la jurisdicción privilegiada de la Real Capilla publicados por la Real Casa*. Madrid, 1878.
- Cabrol, F. „Missel Romain. Gelasien (Le Sacramentaire). Grégorien (Le Sacramentaire)”. *Dictionnaire D'Archéologie Chretienne et de Liturgie*. ed. F. Cabrol, H. Leclercq, 1907-.
- Carreras, F.–Schwartz y Luna, F. ed. *Dietari del Antich Consell Barceloní*. Barcelona, 1892-1975.
- Carriazo, M. ed. *Hechos del Condestable don Miguel de Iranzo: Crónica del siglo XV*. Madrid, 1940.
- Casimiri, R. „Il Vittoria: nuovi documenti per una biografia sincera di Tommaso Ludovici de Victoria”. *Note d'archivio*, XI, 2, 1934.
- Comes, P. J. *Libre de algunes coses asanyalades succehides en Barcelona y en altres parts*. ed. J. Puiggari, Barcelona, 1878.
- Cornides, A.–Snow, R. „Requiem Mass, Liturgy of, Music of”. *New Catholic Encyclopedia*. New York, 1967.
- Culley, T. D. SJ. *Jesuits and music: I. A study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17<sup>th</sup> Century and of their Activities in Northern Europe*. St. Louis University Mo. 1970.
- Daniels, A. „Microtonality and Mean-Tone Temperament in the Harmonic System of Francisco Salinas”. *Journal of Music Theory*. Spring, 1965.

- Díaz, J. S. ed. *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid*. Madrid, 1982.
- Durán Gudiol, A. „La capilla de música de la Catedral de Huesca”. *Anuario musical*, xix, 1964.
- Fallows, D. „Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony 1400-1475”. *Studies in the Performance of Late Medieval Music*. ed. S. Boorman. Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- Fox, Ch. W. „The Polyphonic Requiem Before about 1615”. *Bulletin of the American Musicological Society* VII, 1943, 6.
- Gastoué, A. *L'Art Grégorien*. Librairie Felix Alcan, Paris, 1920.
- Gay, Cl. „Formulaires anciens pour la Messe des Défunts”. *Études gregoriennes*, II. 1957.
- Gómez de Mora, J. *Relación de las honras funerales que se hizieron por la Reyna doña Margarita de Austria...* Madrid, é.n.
- Gregori i Cifré, J. M. „La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona, 1450-1580”. diss. Universitat Autònoma de Barcelona, 1986.
- Hernández Asunce, L. „Música y músicos de la Catedral de Pamplona”. *Anuario musical*, xxii, 1967.
- Hilferty, Sister Mary Cecilia R. S. M., M. A. „The Domine Jesu Christe, Libera me, and Dies irae of the Requiem: A Historical and Literary Study”. PhD diss. The Catholic University of America, Washington D. C., 1973.
- James, M. J. *The Apocryphal New Testament*. Oxford, 1945.
- Jeppesen, K. *Ellenpont. A klasszikus vokális polifónia tankönyve*. Zeneműkiadó, Budapest, 1988.
- Jeppesen, K. *The Style of Palestrina and the Dissonance*. Dover Publications Inc. New York, 1970.
- Julian, J. „Dies irae”. *Dictionary of Hymnology*. ed. J. Julian. John Murray, London, 1915.
- Kastner, S. „La música en la Catedral de Badajoz (años 1520-1603)”. *Anuario musical*, xii, 1957.
- Knighton, T. „Music and musicians at the court of Fernando of Aragon, 1474-1516”. diss. Cambridge University, 1983.
- Korrick, L. „Instrumental Music in the Early 16th-Century Mass”. *Early Music*, 1990.
- Kreitner, K. „Music and Civic Ceremony in Late-15<sup>th</sup>-century Barcelona”. diss. Duke University, 1990.
- Kreitner, K. „Minstrels in Spanish churches, 1400-1600”. *Early Music*, November 1992.
- Kriewald, J. A. „The Contrapuntal and Harmonis Style of Tomás Luis de Victoria”. PhD diss. University of Wisconsin, 1968.
- López-Calo, J. *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. Granada, 1963.
- López-Calo, J. *La música en la Catedral de Palencia*. Palencia, 1980-1981.

- Luce, H. T. „The Requiem Mass from its Plainsong Beginnings to 1600”. PhD diss. Florida State University, 1958.
- Luckhardt, H. „A Guide to the Writing of Polyphony in Sixteenth-Century Continental Sacred Style”. diss. University of Wisconsin, é.n.
- May, H. von. *Die Kompositionstechnik T. L. de Victorias*. Paul Haupt Akademische Buchhandlung vorm. Max Drechsel, Bern und Leipzig, 1943.
- McKinnon, J. W. „Representations of the Mass in Medieval and Renaissance Art”. *Journal of the American Musicological Society*, XXXI, 1978.
- McKinnon, J. W. *Music in early Christian literature*. Cambridge University Press, 1987.
- Mersenne, M. *Harmonie Universelle*. Paris, Sebastien Cramoisy, 1636.
- Milne, H. J. M. „A New Fragment of the Apology of Aristides” *Journal of Theological Studies*, 25. 1923-24.
- Mitchell, E. K. „Death and Disposal of the Dead, Early Christian”. *Encyclopaedia of Religion and Ethics*. ed. J. Hastings. New York, Charles Scribner's Sons, 1955.
- Mitjana, R. *Estudios sobre algunos músicos españoles*. Madrid, Sucs. de Hernando, 1918.
- Moll, J. „Música y representaciones en las constituciones sinodales de los Reinos de Castilla del siglo XVI”. *Anuario musical*, xxx, 1975.
- Mone, F. J. *Lateinische Hymnen des Mittelalters*. Herder, Freiburg-im-Breisgau, 1853.
- Montanos, F. de. *Arte de Canto llano*. Salamanca, 1610.
- Noone, M. „A census of monk musicians at El Escorial during the reigns of Philip II. and Philip III”. *Early Music*, May 1994.
- Nosow, R. „The Song and the Art of Dying”. *Musical Quarterly* 82, 1998/3-4.
- O'Regan, N. „Victoria, Soto and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome”. *Early Music*, May 1994.
- Pedrell, F. *Tomás Luis de Victoria Abulense: Biografía, bibliografía*. Valencia, Manuel Villar, 1918.
- Pinelo, L. *Anales de Madrid: reinado de Felipe III*. ed. Téllez-Giron, R. M., Madrid, Estanislao Maestre, 1931.
- Reese, G. *Music in the Middle Ages*. W. W. Norton & Co., Inc., New York, 1940.
- Reese, G. *Music in the Renaissance*. London J. M. Dent & Sons Ltd. 1954.
- Robert-Tissot, M. *Corpus Scriptorum de Musica*. 1974. Johannes Aegidius de Zamora. *Ars musica*.
- Robledo, L. „Question of performance practice in Philip III's chapel”. *Early Music*, May, 1994.
- Ros-Fábregas, E. „Music and ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona”. *Early Music*, August, 1995.



- Ruland, L. *Die Geschichte der kirchlichen Leichenfeier*. Regensburg, G. J. Manz, 1901.
- Russell, E. „A new manuscript source for the music of Cristóbal de Morales ’lost’ Missa pro defunctis and early Spanish requiem traditions”. *Anuario musical*, XXXIII-XXXV. 1978-1980.
- Savall, J. „Performing early Spanish music”. *Early Music*, November, 1992.
- Saxton, J. N. „The Masses of Victoria”. diss. Westminster Choir College, Princeton, N. J., 1951.
- Scudamore, E. „Obsequies of the Dead”. *A Dictionary of Christian Antiquities*. ed. W. Smith, S. Cheetham. John Murray, London, 1908.
- Sherr, R. *Music and Musicians in Renaissance Rome and other Courts*. Ashgate Variorum. Aldershot·Brookfield USA·Singapore·Sydney, 1999.
- Sherr, R. „The 'Spanish nation' in the papal chapel, 1492-1521”. *Early Music*, November 1992.
- Sherr, R. „Performance Practice in the Papal Chapel during the 16<sup>th</sup> Century”. *Early Music* 15. Oxford, 1987.
- Silverio, Padre de Santa Teresa ed. *Santa Teresa de Jesús: Obras*. Burgos, 1915-1924.
- Snow, R. „Palestrina’s new Requiem Mass”. In: *Festschrift für José-Lopez Calo*. Barcelona, 1994.
- Soderlund, G. *Direct Approach to Counterpoint in the 16<sup>th</sup> Century Style*. New York, 1947.
- Stevenson, R. M. *Spanish cathedral music in the Golden Age*. Greenwood Press, Publishers Westport, Connecticut, 1976.
- Stevenson, R. M. „Victoria, Tomás Luis de”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume Nineteen. ed. S. Sadie. Macmillan Publishers Limited, 1980.
- Stevenson, R. M. *La música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606: Documentos para su estudio*. Madrid, 1985.
- Stevenson, R. M. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1993.
- Straeten, E. van der. *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*. Brussels, 1867-1888.
- Szunyogh, X. F. *Magyar-latin misszám az év minden napjára a római misekönyv szerint*. Szent István-Társulat, Budapest, 1933.
- Thurston, H. „Burial, Christian”. *The Catholic Encyclopedia*. The Gilmary Society, New York, 1907-1914.
- Tovar, V. *Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*. Madrid, 1986.
- Wright, C. „Dufay at Cambrai: Discoveries and Revisions”. *Journal of the American Musicological Society* 28 (1975).