

Varga László Dávid

Rögzült „idiómák” a szájhagyomány szolgálatában?*

Adalékok az órómai kérdés értelmezési kísérleteihez

A jelen tanulmány tárgyát a középkori zene történetének egy olyan, a fennmaradt források számának tekintetében látszólag

Varga László Dávid a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudomány mesterszakos hallgatója.

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

A szóban forgó repertoár emlékét öt, 1071 és 1250 között keletkezett, beneventán notációval leírt kódex reprezentálja, melyek közül három graduálét André Mocquereau fedezett fel.¹ E nekünk jelentőségteljes eseményről az 1891-ben közreadott *Paléographie musicale* című kiadvány előszavának lábjegyzetében tudósít.² A szerző feltételezi, hogy a három kódex dallamanyaga egy különálló repertoár részét képezi, ugyanis azok:

[...] „olyan távol állnak a gregoriántól, mint az ambrózián ének, ennek ellenére alapjellegüket abból kölcsönzik: a fodros díszítések, avagy az

*A tanulmány az ELTE BTK által megrendezett Fialatok Konferenciája elnevezésű tudományos fórumon 2021. október 8-án elhangzott előadás szövegének bővített változata. A szerző a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszékének hallgatója.

¹ Az órómai repertoár megismerhetőségének feltételei relatívak: a gregorián anyag mennyiségéhez viszonyítva nagyon kevés, mindössze öt kódex áll a kutató rendelkezésére. Közülük három graduálé: [CH-COBodmer C74] 1071-es keletkezéssel, a trastaveri Szent Cecília templomból; [I-Rvat lat. 5319] feltehetőleg a lateráni bazilikából, a 11. és 12. század között keletkezett; [I-Rvat S Pietro F 22] a régi Szent Péter bazilikából, a 13. századból. Időnként Phillippis, Vaticanum latinum, valamint Vaticanum basilicanum névvel is hivatkoznak rájuk. További két antifonálé: [GB-Lbl Add.29988] egy névtelen római templomból, 12. századi keletkezéssel; valamint [I-Rvat S Pietro B 79] a 12–13. századból, amely szintén a régi Szent Péter bazilikához kötődik; Lásd: Robert J. Snow, „The Old Roman Chant”, in Willi Apel, *Gregorian Chant* (Bloomington: Bloomington, 1958), 485, 499.

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

azt elcsúfító »makkikotázsok« mögött felismerjük a [pozitív értelemben vett] primitív kialakítást.”³

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

Ez az értékítéletektől sem tartózkodó elképzelés, ha nem is közvetlenül, mégis alapjaiban határozta meg a repertoárról való gondolkodás mikéntjét a XX. század első kétharmadában. Az időszak órómai forrásokkal foglalkozó kutatói eleinte egyértelműen a gregorián tradíció keretrendszerén belül, illetve annak egy jelentéktelen leágazásaként értelmezték a csupán különös, kivételes ritkaságnak vélt kódexeket.⁴ Ahogyan az előző példában is láttuk, jelentős hangsúly helyeződött a repertoár gregoriánnal való időbeli viszonyának megállapítására, ugyanakkor a mindössze többé-kevésbé megalapozott, személyes benyomásokra hagyatkozó; tisztán zenei, illetve liturgiai szempontokat figyelembe vevő elképzelések nem segítettek a későbbi kutatásokat. Paul Cutter 1967-ben publikált tanulmányaiban úgy fogalmaz:

„Tények híján túl sok spekuláció látott napvilágot, az egész ügyet az objektivitás sajnálatos hiánya jellemzi.”⁵

A hiányolt objektivitás többek között a repertoárok történelmi folyamatokba való beágyazottságának figyelmen kívül hagyása és az ehhez fűződő ismeretek hiánya miatt lehetett megvalósíthatatlan célkitűzés.

Az órómai forrásanyag viszonya azért is fűződhetett ennyire szorosra a gregoriánnal, mert hosszú ideig mindkét repertoár kialakulását kizárólag Rómához kötötték.⁶ A 20. század közepén Bruno Stäblein a graduálék liturgiájának archaizáló tulajdonságaiból kiindulva azok konzervatív jellegét

³ A „macbicotages” kifejezés fordíthatósága kérdéses; tekintettel arra, hogy a szó egyetlen más internetes forrásban sem lelhető fel, úgy tekintjük, hogy az a szerző kitalációja; „C'est un chant réellement distinct, aussi loin de l'ambrosien que du grégorien. Néanmoins le fond mélodique est ordinairement emprunté à la cantilène grégorienne: sous les fioritures, les broderies, ou, comme on dit encore, les macbicotages qui la défigurent, on reconnaît le dessin primitif.” Mocquereau, *Paléographie Musicale II.*, 5.

⁴ Mocquereau mellett lásd: Dom Andoyer, „Le Chant romain antegregorien”, *Revue du chant grégorien*, 20 (1912), 71–75, 107–114.

⁵ „There has been far too much speculation in the absence of fact; and the whole affair, thus far, has been characterized by a deplorable lack of objectivity.” Paul F. Cutter, „The Question of the »Old-Roman« Chant: A Reappraisal”, *Acta Musicologica*, 39 (1967)/1, 4. Az előzmények kritikájához lásd még: Paul F. Cutter, „The Old Roman Chant Tradition: Oral or Written?”, *Journal of the American Musicological Society*, 20 (1967)/2, 167.

⁶ Bruno Stäblein „old-roman” és „new-roman” névvel illette a két repertoárt, ezzel utalva időbeliségük mellett keletkezésük helyére is. A „két római repertoár” létezésére utaló további elméleteket lásd: Joseph Smits van Waesberghe, „L'État actuel des recherches scientifiques dans la domaine du chant grégorien”, in *3e Congrès international de musique sacrée* (Párizs, 1957), 206–217; Stephen Joseph Peter van Dijk, „The Urban and Papal Rites in Seventh- and Eighth-Century Rome”, *Sacris erudiri*, 12 (1961), 411–487.

hangsúlyozza, tartalmukat egy korábbi gyakorlat reprezentációjaként értelmezi; míg az újabb, Európa-szerzte teret hódító, általa „új rómainak” nevezett, gregorián változatot e korábbi változat pápák tevékenységéhez kapcsolódó revíziójának tekinti.⁷ Ahogyan Cutter is rámutat, semmi sem utal a két repertoár egyidejű jelenlétére Rómában, ráadásul a 13. század második fele előtt keletkezett gregorián forrást nem tártak fel a térségben.⁸ Világos, hogy a probléma megoldásának máris szükséges feltételévé vált egy nagyobb kérdés, a gregorián ének eredetének megválaszolása. Honnan ered, ha nem Rómából?

A Helmut Hucke munkásságának köszönhető gondolat szerint a gregorián tradíció kialakulása a Karoling Birodalom reformtevékenységéhez kapcsolódik.⁹ Továbbra is kérdéses ugyanakkor, hogy a 8. század során a római misszionáriusok által a frankoknak továbbított repertoár inkább az általunk ismert gregoriánhoz, vagy az „órómai énekhez” áll-e közelebb. A továbbiakban kitérünk arra is, hogy a mai kutatásokkal összefüggésben mennyiben releváns ez a kérdésselvetés, amely a repertoárt érintő 20. századi kutatások mozgatórugójává vált.¹⁰ Hucke alapvető állítása, miszerint a két repertoár közötti különbség a Rómából importált dallamok frankok általi revíziójának következménye, a Karoling törekvések fényében nehezen támadható, de kiegészítésre szorul.¹¹

Paul Cutter reális irányba indul, amikor a két hagyomány között húzódó szakadékot áthidalva az órómai tradíció természetére irányítja a figyelmet.¹² Tanulmányában az órómai változat erőteljes szájhagyományos jellegét hangsúlyozza, amellyel részben világossá teszi: a 11–13. század között keletkezett kódexek nem tükrözhetik a repertoár 8. századi, frankok által örökölt állapotát. Érvélese bármennyire következetes, azt a mai nézőpontból szélsőségesnek tűnő kérdésselvetés uralja: „orális vagy írott az órómai tradíció?”¹³ Az

⁷ Bruno Stäblein, „Zur Frühgeschichte, Alt- und neuromischer Choral” in *Atti del Congresso internazionale di musica sacra*, szerk. H. Angles (Róma, 1950), 271–275.

⁸ Cutter, „The Question of the »Old-Roman« Chant: A Reappraisal”, 4.

⁹ Helmut Hucke, „Einführung des gregorianischen Gesanges in Frankreich”, *Römische Quartalschrift*, 49 (1954), 172–187.

¹⁰ Lásd: Joseph Dyer, „»Tropis semper variantibus«: Compositional Strategies in the Offertories of the Old Roman Chant”, *Early Music History*, 17 (1998), 1–59; Max Haas, *Mundliche Überlieferung und altromischer Choral: Historische und analytische computergestützte Untersuchungen* (Bern: Peter Lang, 1997); James McKinnon, *The Advent Project: The Later-Seventh-Century Creation of the Roman Mass Proper* (Berkeley: University of California Press, 2000), 375–403.

¹¹ A látómezőt szélesíti a gallikán ének problémája. Jóllehet e korai repertoárról források híján kevés ismeretünk lehet, feltételezhető, hogy e helyi változat is hatást gyakorolt a gregorián ének kialakítására. A kutatástörténet kiemelkedő példája Kenneth Levy tanulmánya, amellyel teljesen új mederbe tereli a diskurzust, és amelyben a szerző a gallikán hagyomány gregorián énekre tett, a rómainál is erőteljesebb hatását hangsúlyozza: Kenneth Levy, „A New Look at Old-Roman Chant I.”, *Early Music History*, 19 (2000), 81–104; Uő: „A New Look at Old-Roman Chant II.”, *Early Music History*, 20 (2001), 173–197.

¹² Cutter, „The Old Roman Chant Tradition: Oral or Written?”, 167.

¹³ Uott, 167.

oralitás melletti érvelésében Walther Lipphardt következő észrevételeire támaszkodik:

„Mivel az órómai dallamok sokkal kevésbé kötöttek dallami szempontból, mint gregorián megfelelőik, mivel egyik létező órómai forrás sem datálható a 11. század közepénél korábbra, és mivel bizonyos 9. századi feljegyzések azt állítják, hogy a rómaiak minden alkalommal más-képp énekelték dallamaikat, [...] [feltételezhető, hogy] az órómai ritust, amely meglehetősen improvizatív volt, orálisan művelték nagyon hosszú ideig, így a római és frank dallamanyag közötti különbség az állandóan változó római gyakorlat következménye.”¹⁴

Cutter konklúziója a kérdésben az, hogy a római gyakorlat elsődlegesen szájhagyományos volt.¹⁵ De mit jelent az, hogy elsődlegesen? Mi célt szolgált a kódexekben rögzített repertoár? Később visszatérek a kérdésre.

*

A szájhagyomány dominanciájára hivatkozó elemzések egyre gyakoribbá váltak az 1967 utáni kutatásokban. Mindenképp ki kell emelni Joseph Dyer munkásságát, akinek 1971-ben közölt disszertációja zenei formulák jelenlétét igazolja az órómai offertóriumokban.¹⁶

„Ezek a formulák (FormA és FormB) majdnem minden esetben más egyéb dallamszervezési eljárásokkal (ismétlés, visszatérés) összefüggésben vagy szabad szerkezetű anyagokkal kombinálva fordulnak elő.”¹⁷

Amint arra Rebecca Maloy felhívja a figyelmet, „a gregorián offertóriumok nem jellemzők az olyan dallami formulák és motívumismétlések, amelyek a római dallamokban megjelennek. Noha néhány gregorián dallam tonálisan

¹⁴ „Because the Old-Roman shows far less melodic fixity than the Gregorian, because none of the extant Old-Roman sources can be dated earlier than mid 11th century, and because certain 9th-century reporters claim that the Romans sang their chant differently every time, [...] the Old-Roman was transmitted orally until quite late, that the oral tradition was highly improvisatory, and that the differences between Roman and Frankish chants were caused by the continually changing Roman practice.” Cutter, „The Old Roman Chant Tradition: Oral or Written?”, 169; vö.: Walther Lipphardt, „Gregor der Grosse und sein Anteil am römischen Antiphonar” in *Congresso di musica sacra*, (Róma, 1950), 248–49.

¹⁵ Cutter, „The Old Roman Chant Tradition: Oral or Written?”, 180.

¹⁶ Joseph Dyer, *The Offertories of Old-Roman Chant: A Musico-Liturgical Investigation* (Ph.D. disszertáció, Boston University, 1971), 148–181.

¹⁷ „These formulae (FormA and FormB) almost always occur in conjunction with other procedures of melodic organisation (repetition and return) or in combination with 'free' material.” Joseph Dyer, „»Tropis semper variantibus«: Compositional Strategies in the Offertories of Old Roman Chant”, *Early Music History*, 17 (1998), 8.

és hangterjedelmében hasonlít az órómai formulákhoz, a zenei és formai kivitelezés tekintetében az sokkal változatosabb.”¹⁸

Az 1. kottapéldában a *Sperent in te omnes* offertórium kezdetének gregorián és órómai változatát szemléltetem, az összevetés alátámasztja a fenti állításokat, valamint illusztrálja a két hagyomány formulahasználatának, dallamkezelésének különbségeit.¹⁹ Az órómai dallamok vizsgálatakor szembeötlő, hogy azok „formulákból” építkeznek, ugyanakkor a gregorián változat motívumainak megformálása ettől alapvetően eltér. Az egyes dallamívek nagyobb hangterjedelmet járnak be, gyakori a terc és a kvart távolságok hangközugrásokkal történő körüljárása. A konjunkt dallamszövésével – a dallamívek súlypontjának tág ambituson belüli gyakori áthelyeződésével – szemben az órómai hagyományban a szekundlépésekben mozgó, szűkebb ambitusú formulák általánosak. A kottapéldában az órómai dallam felett látható betűjelek Dyer szisztémáját követik. A tétel szerkezetét elsősorban ezen „építőkövek” elrendezése, sorrendje határozza meg, utóbbi jellemző tendenciákat mutat. A *b2-c1-d1* kapcsolat több alkalommal szerepel; a *d2-b2* kötés pedig egészen ritka – kvartugrással járó – fordulat, amely egy-egy hosszabb melizma után fordul elő. Tetten érhetők emellett olyan elemek is, amelyek csak egy adott formula közelebbi vagy távolabbi variánsaként értelmezhetők vagy egyáltalán nem definiálhatók. E szabad szerkezetű melizmákat *x* jelöli.²⁰

A variációk a Dyer által definiált nyelv sokkal szabadabb alkalmazását sejtetik. Már a szerző is megjegyzi, hogy a formulák alkalmazását meglehetősen rugalmasság és szabadság jellemzi.²¹ A motívumok nem feltétlenül jelennek meg minden összetevőjükkel együtt, így alkalmanként nehéz megkülönböztetni a tényleges formulákat az azokra kisebb-nagyobb mértékben emlékeztető melizmáktól.²² A kutató egy ettől kissé eltérő állítást is közöl:

¹⁸ „Gregorian offertories lack the melodic formulas and large-scale repetition that characterize their Roman counterparts. Although some Gregorian melodies are similar to the Roman formulas in range and tonal structure, they are far more varied in the details of the musical surface.” Rebecca Maloy, *The Word-Music Relationship in the Gregorian and Old Roman Offertories*, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2004, T. 45, Fasc. 1/2, *17th International Congress of the International Musicological Society IMS Study Group Cantus Planus* (2004), 136.

¹⁹ A kottapéldában szereplő órómai dallam **CH-COBodmer 74**-ben, a gregorián dallam egy 1160 körül keletkezett premontrei (örzöhely: Porrentruy) forrásban fellelhető változatát közöljük. Noha a két forrás csaknem száz év különbséggel keletkezett, látni fogjuk, hogy az órómai források között nem tapasztalhatók olyan eltérések, amelyek az összehasonlítást ebben a formában hátrányosan érintenék.

²⁰ További érdekesség, hogy az *e* formula mindkét alkalommal párban áll, első tagja ugyanakkor egy hanggal rövidebb ebben a forrásban: *g-a-g-f* helyett *g-a-f* hangok szerepelnek.

²¹ Dyer, *The Offertories of Old-Roman Chant: A Musico-Liturgical Investigation*, 149.

²² Dyer, „»Tropis semper variantibus«: Compositional Strategies in the Offertories of Old Roman Chant”, 8.

„A formulákat vagy azok egyes elemeit ritkán érinti dallami variáció, a két formula [FormA és FormB] gyakorlatilag soha nem szerepel együtt ugyanabban az offertóriumban.”²³

Az idézet első része vet fel további kérdéseket. Nem tisztázott, hogy a rugalmas, szabad megfogalmazást és a dallami variációt miként definiálja a szerző, illetve a kettő hogyan zárja ki egymást. Érdekes további összevetéssel vizsgálni, mit is jelent az említett „szabadság”. A 2. kottapélda a *Sperent in te omnes* három órómai graduále-forrásban fellelhető változata közötti eltéréseket szemlélteti. A kottában jelölt motívumok között bár kevés különbség mutatkozik, összevetésük talán lehetőséget ad arra, hogy megbecsüljük, mennyire váltak az egyes formulák rögzítetté a továbbhagyományozódás folyamatában. Az *x*-szel jelölt – nem definiálható – szabadon formált melizmák egy-egy hangja különbözik a forrásokban. A *g*-vel jelölt, nem különösebben gyakori motívum a SP F 22 kódexben már eltér, illetve kibővült. A csupán jóindulattal *f* variánsának jelölt melizma mindkét későbbi forrásban egy hanggal hosszabb. A két korábbi kódex punctumait és virgáit a SP F 22 forrás következetesen clivisre cseréli. A trastavereivel ellentétben a vatikáni forrás nem hagyja el az *e* formula középső skálahangját, egy másik alkalommal a SP F 22 pótolja azt. Ettől függetlenül a jelzett motívumok alapjellegüket megtartják, származtathatóak egymásból. A különbségek interpretációja óvatosságot igényel: noha a gregorián variánsok jelentősebb eltéréseket mutatnak, figyelembe kell vennünk, hogy az órómai hagyomány forrásai igen szűk földrajzi környezetben – egyetlen város vonzáskörzetében, „mindössze” kétszáz év alatt keletkeztek.

A hagyomány természetének minél pontosabb megragadása terén a kutatás alapvető eszköze az összehasonlító elemzés. A fenti példákban azonban bizonyos mértékig világossá vált, hogy a mintapéldaszerűen rögzített formulák bár hozzájárulnak a dallamok felépítésének jobb megértéséhez, nem világítanak rá a hagyomány gyakorlatban megnyilvánuló sajátosságaira.²⁴ Érdekes a formulákat általánosabb módon, a tradíció működése szempontjából értelmezni: rögzítettségük mértéke, variálhatóságuk olyan *idiómák* érvényességét sejteti, amelyek időben változhattak és rugalmasan működtek. Idiómák nem kizárólag dialektikai értelemben. Az elnevezés a más hagyományoktól való megkülönböztetés során is alkalmas lehet arra, hogy kifejezze, ami a repertoár szempontjából igazán egyéni: közösségi, egyben zenei identitást jelent. E kontextusban érdemes vizsgálni zene és szöveg kölcsönhatásait is.

Dyer elemző olvasata inspirálhatta többek között Rebecca Maloy 2004-es tanulmányát, amelyben a szerző a tárgyalt formulákkal összefüggésben álla-

²³ „Rarely are the formulae or individual elements thereof subject to melodic variation, and virtually never do both formulae appear in the same offertory.” Dyer, „»Tropis semper variantibus«: Compositional Strategies in the Offertories of Old Roman Chant”, 8.

²⁴ Lásd később Treitler improvizációról szóló magyarázatát.

pít meg kapcsolatot bizonyos szövegi és dallami elemek között.²⁵ E különös viszony funkciója figyelemre méltó, de körültekintő magyarázatot kíván. Feltehetően, hogy a szavak jelentésértalma elősegíthette az offertóriumok dallami alkotórészeinek felidézését azok megszólaltatói számára, hiszen gyakorlatuk mögött nem állt olyan elmélet, amely a gregorián repertoár kialakításában érvényesült. Leo Treitler szerint dallam és nyelv erőteljes kapcsolódása, összefüggéshálója tette lehetővé az zenei hagyomány művelését a kottairás előtti időszakban.²⁶ Ebben az esetben pedig úgy tűnik, hogy az később, a notáció szerepének felértékelődése után is meghatározó maradt.

Az 1. kottapélda kapcsán egy más jellegű észrevétel is tehető. A tétel szerkezetének vizsgálatakor észre kell vennünk, hogy egy, a formulák szerint definitív dallamsor kétszer is elhangzik. Alább, félkövér kiemeléssel jelzem az érintett szövegszakaszokhoz tartozó azonos dallami területet.²⁷

Világos, hogy a kérdéses zenei anyag elhelyezése nem a szöveg tagolásával függ össze, mert a strófák önmagukban nem jelentettek sokat a közösségnek.

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

12a *Psallite Domino qui habitat in Sion,*

13b **quoniam non est oblitus orationes pauperum.**

Egy, a tartalommal való, különös összefüggés viszont felvetődik. Az ismétlődő dallamív ugyanis olyan szakaszokban jelenik meg, amelyek nyelvtani alakjaik szerint összeegyeztethetők. Ismert jelenség, hogy a dyeri formulák hosszabb-rövidebb kombinációkban ismétlődnek, visszatérnek; a tárgyalat – mintegy tizenöt melizma hosszúságú – szakasz talán mégis túl terjedelmes ahhoz, hogy visszatérésének kizárólag zenei-esztétikai indítékai legyenek. Elképzelhető, hogy egy-egy anyag zenei megvalósítása a hagyomány művelőinek szövegfelfogásától, szövegi elemekhez társított dallameszmék alkalmazásától függött?

A jelenség szemléletesebb és talán meggyőzőbb példája lehet a *Perfice gressus* offertórium. A dallam többször visszatérő, ekképpen jellegzetes motívuma azonos szerkezetű nyelvtani alakokkal áll együtt. Az első melizma minden esetben az állítmány utolsó, míg a második a birtokos névmás első szó-

²⁵ Maloy, „The Word-Music Relationship in the Gregorian and Old Roman Offertories”, 131–148.

²⁶ Lásd Leo Treitler, The "Unwritten" and "Written Transmission" of Medieval Chant and the Start-Up of Musical Notation, *The Journal of Musicology*, 10 (1992)/2, 144.

²⁷ A 9. zsolttár megfelelő szakaszának szó szerinti fordítása kerül közlésre.

tagjához kapcsolódik. A visszatérő „formula” változó szöveg- és dallami környezetbe – valószínűleg tudatos elgondolás alapján – ékelődik be. A motívum megjelenését a birtokos névmás indokolja nyelvileg, amely névmást az azt megelőző szó utolsó melizmája készít elő. Ehhez hasonlóan a *Sperent omnes* dallam jelölt szövegegységeinek is a második része állítható alaki párhuzamba (*quoniam non derelinquis* és *quoniam non est oblitus*), míg a megelőző részek hasonlóképp tekinthetők egyfajta zenei előkészítésnek. Ez utóbbi két tétellel illusztrált felvetés általánosabb érvényessége további példákkal vizsgálható.

*

Maloy kitér a római repertoár frankok általi átvételének kérdésére, ezzel kapcsolatban két lehetőséget vázol fel.²⁸ Az első szerint a római tradíció még nem támaszkodott ennyire erőteljesen – a dyeri értelemben vett – formulatív nyelvre a szájhagyomány korai stádiumában; ez magyarázza, hogy a gregorián változat is híján van azoknak. Maloy emellett foglal állást. A második lehetőség, hogy a frankok nem tudták megfelelően elsajátítani a már a 8. században is létező formulákat, így tradíciójukat a rómainál eltérő zenei gondolkodás nyomán alakították ki. Utóbbi változat számomra mégsem tűnik elképzelhetetlennek és nem vethető el egyértelműen.²⁹

A cantus romanus átvételének nehézségeiről két 9. század végén keletkezett forrás is beszámol. A szent-galleni Notker Balbulus Nagy Károly birodalmáról szóló művében saját és a római énekek közötti jelentős különbségekről tesz említést, valamint arról, hogy a rómaiak – irigylve a frankok dicsőségét – mindenáron azon fáradoztak, hogy a helyi énekesek tanítását megnehezítsék, és megakadályozzák a repertoár átörökítését.³⁰ Ezzel szemben Nagy Gergely pápa életrajzában János diakónus úgy nyilatkozik a frankokról, hogy azok barbár viselkedése folytán alkalmatlanok a római dallamok megtanulására; durva, erőteljes hangjuk valódi zajjá teszi a rómaiak kecses kantilénáját.³¹

Az idézett anekdoták hitelessége ugyan kérdéses, mégis rámutatnak a repertoár átörökítésének egy fontos aspektusára: a kulturális közegek jelentős szerepére és azok különbségeire a hagyományok kialakításának folyamatában. Kenneth Levy azzal, hogy a római változat helyett a frank előzmény erő-

²⁸ Maloy, „The Word-Music Relationship in the Gregorian and Old Roman Offertories”, 140–142.

²⁹ Lásd Kenneth Levy magyarázatát; Levy, „A New Look at Old-Roman Chant II.”, 196.

³⁰ Notker Balbulus, *Gesta Karoli magni imperatoris*, ed. Hans Frieder Haefele, MGH, *Scriptores rerum germanicarum. Nova series*, 12 (Berlin: Weidmann, 1959); 15; Levy, „A New Look at Old-Roman Chant II.”, 187–189; Kenneth Levy, „Gregorian Chant and the Romans”, *Journal of the American Musicological Society*, 56 (2003)/1, 12.

³¹ János diakónus, *Vita Gregorii*, in Jacques Paul Migne, *Patrologiae cursus completus: Series latina*, 75 (Paris: Garnier, 1892), 90–91; Levy, „A New Look at Old-Roman Chant II.”, 185–187; Levy, „Gregorian Chant and the Romans”, 13.

teljes befolyását látja elsődlegesnek a gregorián repertoár létrehozásában, szintén előtérbe helyezi az átvétel nehézségeinek kérdését.³² Úgy fogalmaz:

„Bizonyára lehettek gyakorlati nehézségek és épp úgy nemzeti ellen-
érzések is [az átvétel során]. A római ének improvizatív technikája talán
nem volt szimpatikus a frankok számára, akik a mozarab-gall típusú
offertóriumok teljesen megszilárdult dallami egységeihez voltak hozzá-
szokva [...] és talán nem voltak eléggé egyéniek ahhoz, hogy könnyen
megjegyezzék őket.”³³

Az órómai szájhagyomány természete – az említések, és a források tük-
rében – erősen improvizatív jellegű lehetett.³⁴ Ahogyan Leo Treitler is rá-
mutat, korábban a középkori zene hagyományait kizárólag írott források kon-
textusában vizsgálták, mit sem törődve az oralitás – akár a kottairást megelő-
ző, akár az írásossággal egyidejűleg érvényes – funkciójával. Ennek belátásá-
hoz el kellett vetni a kutatások középpontjában álló kottás források szerepé-
nek kizárólagosságát, valamint a 19. század szemléletéből származó elképze-
lést az improvizációról és a kompozícióról, mint individuális szubjektumról
is.³⁵ Utóbbi fogalmak között a romantika felfogása ugyanis alapvető külön-
séget tett, ez a különbség a 20. századi történeti kutatás nyelvében is megnyil-
vánult. Treitler a terminológia középkori zenére való alkalmazásának proble-
matikáját így definiálja:

„Az improvizáció romantikus koncepcióját egy a kompozícióval ellenté-
tes felfogás jellemezte, amely világossá teszi, hogy az alkalmatlan az
íratlan középkori énekhagyományok leírására, azok ugyanis nem fe-
lelnek meg ennek a kettősségnek.”³⁶

A kutató átfogóan tárgyalja a két fogalom történetileg helyes értelmezésé-
nek lehetőségeit. Frederic C. Barlett pszichológus munkájára hivatkozva
hangsúlyozza, hogy az emlékezés nem a tárgy reprodukciója, sokkal inkább

³² Lásd a következőkben: Levy, „A New Look at Old-Roman Chant I.”, 81–104;

Levy, „A New Look at Old-Roman Chant II.”, 173–197.

³³ „But there were practical difficulties and even national resentments. ROM's improvisatory techniques may not have been congenial to the Franks, who were used to fully formed melodic entities of the MOZ-GALL offertory type. [...] Then too, the Roman melodies, with their constant twists, may not have been individual enough to be readily memorised.” Levy, „A New Look at Old-Roman Chant II.”, 196.

³⁴ Lásd többek között: Leo Treitler, *Medieval Improvisation, The World of Music*, 33 (1991)/3, 66–91.

³⁵ Lásd: Leo Treitler, *The "Unwritten" and "Written Transmission" of Medieval Chant and the Start-Up of Musical Notation*, 132–133, 146, 148–149.

³⁶ „The dependence of the Romantic concept of improvisation on an opposite conception of composition is a clue to its inappropriateness for the description of unwritten medieval chant traditions, which do not answer to such a duality.”, Uott, 149.

annak rekonstruálása, újraalkotása.³⁷ A kompozíció ennél fogva nem egy előre elgondolt és ismert alkotás, hanem egy olyan absztrakció, amely magában az előadás folyamatában realizálódik.³⁸ Az előadás sem a semmiből keletkezik: a dallamok megszólaltatóinak rendelkezniük kellett olyan készségekkel, előzetes ismeretekkel, *idiómákkal*, amelyek összhangban álltak a közösség szokásrendszerével és talán a hagyományt művelők elvárásaival.³⁹ E követelmények révén lehetett sikeres az improvizáció, amelyet semmiképp sem szabad úgy elképzelnünk, mintha az valami – mai értelemben vett – új létrehozására irányult volna. Miképpen függ össze az improvizáció az oralitással?

Ebben a tekintetben érdemes szemügyre venni Cutter észrevételeit. A repertoárhoz való kései hozzátételek kapcsán úgy fogalmaz, hogy míg a gregoriánt művelők nyitottak voltak az új kompozíciók létrehozására, addig az órómai tradíció ebből a szempontból lényegesen konzervatívabb, takarékosabb.⁴⁰ Figyelembe véve az improvizációról szerepéről kialakult elképzelést, valószínűsíthető, hogy valójában nem volt szükség arra, hogy „új” kompozíciókat rögzítsenek és foglaljanak kottába, ha egyszer azok minden előadás alkalmával újraképződtek. Itt merül fel a kérdés, amely a 20. század végi kutatásokat szintén meghatározta: vajon e kéziratok mennyit tükröznek vissza az élő hagyományból?

*

A probléma egy harmadik, egyben legjelentősebb aspektusa tehát a notáció kérdése: milyen viszonyban áll a korabeli órómai tradíció a lejegyzett dallamokkal? Miért írták le őket? Fontos leszögezni, hogy a szájhagyomány erőteljes dominanciáját hangsúlyozó elképzelések mellett álló legáltalánosabb érv az írásosság 1071 előtti teljes hiánya Rómában. Treitler és Cutter lényeges támpontja a – gregorián és órómai – repertoárok természete közötti különbség megragadásánál ebből kifolyólag az, hogy az órómai típus hosszabb ideig hagyományozódott orálisan, mint a gregorián.⁴¹ John Boe 1999-ben publikált tanulmánya nyomán azonban ma már tudjuk, hogy Rómában 1071 előtt is bőven létezett notáció, valamint kéziratok kultúra.⁴² Miben ragadható hát

³⁷ Leo Treitler, „Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant”, *The Musical Quarterly*, 60 (1974/3), 344; vö. Frederic C. Barlett, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology* (Cambridge: England, 1932)

³⁸ Treitler, *The "Unwritten" and "Written Transmission" of Medieval Chant and the Start-Up of Musical Notation*, 135.

³⁹ vö: Treitler, „Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant”, 346–347

⁴⁰ Paul Cutter, „Oral Transmission of Old-Roman Responsories?”, *The Musical Quarterly*, 62 (1976)/2, 191.

⁴¹ Rebecca Maloy, Paul Cutter és Leo Treitler hivatkozott tanulmányai is ezen az elképzelésen alapulnak.

⁴² John Boe, „Music Notation in Archivio San Pietro C 105 and in the Farfa Breviary, Chigi C. VI. 177”, *Early Music History*, 18 (1999) 1–45.

meg a frank és római gondolkodás közötti különbség? Ezen a ponton veszíti érvényét a Cutter által 1967-ben javasolt „szájhagyományos” és „írott” tradícióként megfogalmazott különbségtétel. A notált anyagok jelenléte ugyan nem zárja ki az oralitás domináns szerepét, mégsem valószínű, hogy a két tradíciót tisztán szájhagyományosság és írásosság fokmérői alapján kell megkülönböztetnünk. Sokkal jelentősebb az a kulturális közeg, amely Cutter olvasatában a frankoktól eltérő ötletek alapján született „kompozíciókat”, és az azokhoz való hozzáállást jelenti.⁴³ Treitler az eszközök gazdaságosságát emlegeti az órómai dallamok esetében, ám ez a gazdaságosság, takarékoság nem tudható be kizárólagosan a szájhagyományosságnak.⁴⁴ A szájhagyomány erőssége talán abból ered, hogy a római tradíció mögött nem alakult ki olyan elméleti háttér, amely a komponálási kedvet erősítette volna. Hagyományukat a már tárgyalt – improvizáción alapuló – szellemiség jegyében ápolhatták.

A notált kódexek funkcióját Treitler 1992-es tanulmányában értelmezi.⁴⁵ Az írásosság feltételezett, 1071 előtti hiányára hagyatkozva tekinti a trastevere-i kódexet az órómai hagyomány első ismert, írásos rögzítésének, amely értelmezése szerint bizonyos fókig tükrözte ugyan a szájhagyományos formulákat, ugyanakkor magát az élő hagyományt is befolyásolta.⁴⁶ A szerző úgy vélekedik, hogy a kottázott anyagok elsősorban a dallamok emlékezetbe idézésére szolgáltak, mivel a vonalrendszerben feltüntetett hangmagasságok esetenként pontatlanok.⁴⁷

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

„A forrásokban fellelhető ilyen jellegű variánsok mind a notátorok (vagy szkriptorok) dallamok lejegyzése közben támadt nehézségeiről tudósítanak. Az órómai ének első lejegyzőinek készen kellett állniuk a hangközök függőleges távolságokká történő pontos átalakítására, ami egy olyan lejegyzési rendszer működési elve volt, amely nem az írásbeli zenei hagyományuk tapasztalatával fejlődött. Ez a feladat nekünk már természetes, de nekik teljesen

⁴³ Cutter, „Oral Transmission of Old-Roman Responsories?”, 183.

⁴⁴ Treitler, „The »Unwritten« and »Written Transmission« of Medieval Chant and the Start-Up of Musical Notation”, 150;

Treitler, „Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant”, 369–370.

⁴⁵ Treitler, „The »Unwritten« and »Written Transmission« of Medieval Chant and the Start-Up of Musical Notation”, 131–191.

⁴⁶ Uott, 138.

⁴⁷ A szerző a *Sciant gentes* kezdetű graduále, valamint a *Factus est* kezdetű offertórium változatainak összevetésére alapozza feltételezését; Uott, 143, 157–158.

idegen lehetett. Itt tehát olyan változatok jöttek létre az írásbeli átadás révén, amelyek az íratlan átadás során valószínűleg nem fordultak volna elő.”⁴⁸

Bár Treitler a tanulmányát ekkor még annak tudatában írhatta, hogy a római notációt elsőként az 1071-es trasteveri kódex reprezentálja, az egyes hangmagasságok bizonytalan jelölésére vonatkozó elképzelése – tudniillik hogy az új rendszerhez való alkalmazás még nem volt tökéletes – nem áll elentétben az 1071 előtti notált források felfedezésével, hiszen a guidói diasztematika az első órómai graduálé születésekor még jócskán újdonságként hatott. Nem zárható ki, hogy a római notátorok először idegenkedtek a vonalrendszerrel. A források összehasonlításakor mégis figyelembe kell vennünk, hogy azok közel sem egy időben keletkeztek. A 13. századi SP F 22 kódex esetében már aligha tűnik elképzelhetőnek, hogy a diasztematikus írásmód zavarba ejtette a kézirat rögzítőit, jóllehet ez a forrás tér el leginkább a másik kettőtől.

Treitler a notáció „ügyetlenségeire” a *Sciant gentes* kezdetű graduale változatainak összevetése során igyekszik rámutatni, ugyanakkor az egyik általa kiemelt melizma átírása munkájában sajnálatos módon pontatlan. A 4. kottapéldában a kérdéses szakasz a kutató által lejegyzett (bal oldalon), valamint az általam átírt változat (jobb oldalon) látható. A helyesen átírt változatokat összevetve megállapítható, hogy lényegesen kevesebb a különbség a források között Treitler értelmezéséhez képest: a két összehasonlító forrásban a kottázott melizma középső tagját a **CH-COBodmer**hez képest egy szekunddal feljebb rögzítették.⁴⁹

Elengedhetetlen, hogy a guidói reform hatásait tágabb közegben vizsgáljuk. Amiképp azt tudjuk – és Szendrei Janka is rámutat – Európa északabbi régiói sokkal konzervatívabban álltak hozzá a vonalrendszer bevezetéséhez.⁵⁰ Német nyelvterületeken az innováció a 11–12. században csak szigetszerűen – például némely bencés reformkolostorban – érvényesült, amelynek oka az is lehetett, hogy bár a zeneelméleti traktátusok szerzői kísérleteztek a kottairással, a mindennapi gyakorlatot nem sikerült összhangba hozniuk az elmélettel,

⁴⁸ „All such variants in these sources are clues to a difficulty that the notators must have had in writing down their melodies [...]. But the first notators of Old Roman chant would have had to add to their tasks the exact translation of melodic interval-distance into the fine differentiation of vertical distance that was the operating principle of a notational system that did not evolve with the experience of their musical tradition in writing [...]. That task is second nature to us but must have been totally strange to them. So here variants were created through written transmission that would not likely have occurred in unwritten transmission.” Treitler, „The »Unwritten« and »Written Transmission« of Medieval Chant and the Start-Up of Musical Notation”, 158.

⁴⁹ Grier szerint a források közötti eltérések magyarázatakor figyelembe kell vennünk, hogy a másolási hibának vélt különbségek az adott zenei anyag stílusához illeszkednek-e, vagy sem; az előbbi esetben inkább lehet szó a hagyományon belüli variánsokról; James Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice* (New York: Cambridge University Press, 1996) 68–69.

⁵⁰ Szendrei Janka, „The Introduction of Staff Notation into Middle Europe”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1986, T. 28, Fasc. 1/4 (1986), 304, 306.

rádásul notációs jelek voltak a legkevésbé hozzáigazíthatóak a guidói rendszerhez.⁵¹ Beneventán és aquitán szkriptóriumok eleinte szintén ellenálltak a reformnak azzal az indokkal, hogy kottairásuk elég fejlett és jól olvasható.⁵² Néhány fontos, nagy hagyománnyal rendelkező érsekség - mint például Lyon, a híres francia notációs régió közepén - elutasította a vonalrendszeres kottairás bevezetését, kizárólag azért, hogy ezzel politikai függetlenségét hangsúlyozza.⁵³ A vonalrendszer feltalálása egy olyan kognitív változás következménye lehetett, amelyet a notáció széleskörű elterjedése, intenzív használata indított el, és amely gyakorlati haszna felülírhatta az egyes térségek politikai ambícióit.⁵⁴ Ez a változás Európa északi és déli régióira időbeli eltolással ugyan, de egyaránt hatást gyakorolt. Róma első az újítók között, szándékai között pedig minden bizonnyal nagy jelentőséggel bírt a repertoár minél pontosabb rögzítése, ezáltal gyorsabb tanulhatósága. Bizonyos, hogy a kottairás szerepének felértékelődése befolyásolta a dallamok továbbhagyományozódásának módját. Ugyanakkor figyelembe véve az európai kottairást ért változások indítékait és eredményeit, valamint a hagyomány improvizatív hátterét, kevésbé tűnik elképzelhetőnek, hogy a források Treitler által fellelt különbségei notációs hibákból származnak.

*

A kutatástörténet általános ívének felrajzolása után visszatérek az órómai kódexek első, 1891-es említésére.⁵⁵ Az André Mocquereau-tól idézett lábjegyzetnek korábban azon részét próbáltuk értelmezni, amely a kutatásokat lényegileg inspirálta. Ez a jegyzet azonban tartalmaz mást is: olyan észrevételeket, amelyeket eddig, úgy tűnik, figyelmen kívül hagytak, ugyanakkor a tárgyalt hagyományok természetének egy-egy lényeges aspektusára is rávilágítanak. A következőket írja Mocquereau:

„Az e kódexekben használt énekek többsége sem a neumák elosztásának gazdaságossága, sem a zenei hangközök sorrendje alapján nem kapcsolódik a hagyományhoz.”⁵⁶

Valamint:

⁵¹ Uott, 304, 306.

⁵² Uott, 306–307.

⁵³ Uott, 304.

⁵⁴ Susan Rankin, „On The Treatment of Pitch in Early Music Writing”, *Early Music*, 30 (2011), 108.

⁵⁵ Mocquereau, *Paléographie Musicale II.*, 4–6.

⁵⁶ „La plupart des chants en usage dans ces codex ne se rapportent à la tradition ni par l'économie de la distribution de leurs neumes, ni par la suite des intervalles musicaux. [...] Mocquereau, *Paléographie Musicale II.*, 5.

„Úgy tűnik, hogy ezek a dallamok egy viszonylag új korszakból származnak, amikor a gregorián kompozíció szabályai kezdtek kiesni a használatból: ezt mutatja az a gyakran hibás vagy ügyetlen mód, ahogyan a szavakat a zenére alkalmazzák, nem beszélve más nyomokról, amelyek kifejtése itt túl hosszú lenne.”⁵⁷

Bár a jegyzet szerzője alapvetően hibás következtetésekre jut a dallamok eredetét illetően, észrevételei ma is tanulságosak. Nyilvánvaló, hogy a gregorián kompozíciós elv szabályai nem kezdhettek kiesni a gyakorlatból, hiszen egyáltalán nem is léteztek az órómai tradíció keretein belül. Úgy tűnik, többek között Leo Treitler és Paul Cutter munkássága volt szükséges ahhoz, hogy Mocquereau sorait tágabb kontextusba helyezhessük. Így nem meglepő, hogy a 19. és a korai 20. század kutatói kizárólag a szerző esztétikai értékítéletek bevonásával járó szemléletét örökölték. Túlzás volna állítani, hogy ez kizárólag Mocquereau munkásságának következménye, ám az ő megközelítésmódja mindenképp szemléletes példája a jelenségnek.

Ahogy említettem, a kutatások kiemelt célja volt annak feltárása, hogy a forrásokból megismerhető két hagyomány közül melyik áll közelebb a gregorián korpusz születése előtti állapothoz; valamint, hogy ezt az állapotot bizonyos mértékben rekonstruálja.⁵⁸ Az elmondottak alapján azonban úgy vélem, a két tradíció közötti különbség aligha ragadható meg pusztán a kódexek alapján: a jelenségek ennél mélyebb gyökerűek, az eltérésekkel kapcsolatos kérdést pedig másképp érdemes feltenni. Ez a különbség – amely kizárólag a kottás források vizsgálatával nem fogalmazható meg –, a két földrajzi térség és kulturális közeg működésének feltárásával volna definiálható pontosabban. Ennek a „működésnek” egyaránt része a szájhagyomány természete, dominanciája, a közeg notációhoz való viszonyulása és az arra való támaszkodás mértéke, valamint a dallamok megalkotásának, „komponálásának” mechanizmusa összefüggésben azok megszólaltatásával. Az elmondottak kapcsán kijelenthető: az órómai polémia résztvevői jobbra olyan kérdéseket boncolgatnak, amelyek egy kulturális szempontból igen mozgalmas, intenzív változásokkal teli időszakot érintenek, éppen ezért fontos az említett közegek – lehetőségekhez mért – vizsgálata a tárgyalt jelenségek történetileg helyes megfogalmazása érdekében. Az elmúlt évek kutatásai egyre kevésbé érintették az eredet kérdését, én azonban abban bízom, hogy e kérdés 21. században történő újrafelvetése képes szorgalmazni az órómai énekhez kapcsolódó problémakör és az arra adott reakciók újradefiniálását.

⁵⁷ „Ces mélodies semblent dater d'une époque relativement récente, dans laquelle les règles de composition grégorienne commençaient à tomber en désuétude: c'est ce que révèle la manière souvent fautive ou maladroite avec laquelle les paroles sont appliquées à la musique, sans parler des autres indices qu'il serait trop long d'exposer ici.” Mocquereau, *Paléographie Musicale II.*, 5.

⁵⁸ Lásd a 11. jegyzetet.