

10.18132/LFZE.2016.4

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

UNDIQUE FLAMMATIS

JACOBUS GALLUS PARÓDIAMISÉI

CZIFRA ORSOLYA

TÉMAVEZETŐ: DR. KOVÁCS ANDREA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2015

Tartalomjegyzék

I. Történelmi-kulturális háttér	
1. Krajna	1
2. A császári udvar zenei élete	2
3. További városok és kolostorok	4
II. Jacobus Gallus élete és zeneszerzői tevékenysége	
1. Gallus élete	8
2. Gallus nyomtatásban megjelent művei	12
2. 1. A nyomtatványok anyagi háttere	13
2. 2. Georgius Gallus	14
3. Gallus egykor és ma	15
III. Jacobus Gallus miséi	
1. Korabeli kéziratok, nyomtatványok	
1. 1. <i>Selectiores Quaedam Missae</i> I. kötet	17
1. 2. <i>Selectiores Quaedam Missae</i> II. kötet	18
1. 3. <i>Selectiores Quaedam Missae</i> III. kötet	19
1. 4. <i>Selectiores Quaedam Missae</i> IV. kötet	19
1. 5. További misék	20
2. A Gallus-misék XX. századi kiadásai	
2. 1. <i>Denkmäler Tonkunst in Österreich</i>	21
2. 2. <i>Momumenta artis musicae Sloveniae</i>	23
2. 3. Egyéb kiadások	23
IV. A paródiamise kompozíciós elvei Pietro Pontio és Pietro Cerone traktátusainak tükrében	24
V. <i>Selectiores Quaedam Missae</i> I. kötet	
1. <i>Missa super Undique flammatis</i>	26
2. <i>Missa super Pater noster</i>	45
3. <i>Missa super Elisabethae impletum est</i>	54
VI. <i>Selectiores Quaedam Missae</i> II. kötet	
1. <i>Missa super Elisabeth Zachariae</i>	62
2. <i>Missa super Locutus est Dominus ad Moysen dicens</i>	74
VII. Kéziratban fennmaradt mise	
<i>Missa super Maria Magdalena</i>	88
VIII. A Cerone-elvek összegzése az elemzett misékben	98
Összegzés	100
Függelék	101
Bibliográfia	115

A szerző ezúton mond köszönetet témavezetőjének, *dr. Kovács Andreának*, aki a téma iránti érdeklődést felkeltette, a kutatómunkát fáradhatatlanul ösztönözte, valamint a kottapéldák digitális formátumát elkészítette.

Külön köszönet illeti *Dobi Zsuzsannát*, *Mocskonyi-Ligeti Orsolyát* és *Rihmer Zoltánt*, hogy az olasz, az angol és a latin nyelvű szövegek fordításait tanácsaikkal látták el.

Végül köszönet a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zenei Gyűjtemény könyvtárosainak segítőkészségükért.

Czifra Orsolya

2015. szeptember 23.

Bevezetés

A dolgozat tárgya és a témaválasztás

Dolgozatom témája Jacobus Gallus zeneszerzői munkásságának bemutatása azon paródiamisérin keresztül, melyeket saját műveinek felhasználásával komponált.

Jacobus Gallus azon zeneszerzők közé tartozik, aki Palestrina és Lassus idejében alkotott; s annak ellenére, hogy műveit nyomtatásban is kiadták, a zenészek többsége nem ismeri sem nevét, sem műveit.

Életműve – mely nem kevesebb, mint 556 kompozíció – jelentős helyet foglalhatna el a reneszánsz kórusmuzsika repertoárjában, azonban ismeretlensége erre nem ad lehetőséget, főként Magyarországon. Magyar nyelvű szakirodalom ugyanis nincs e szerzőről a zenei lexikon minimális szócikkén kívül.

Nemzetközi téren az 1900-as évek elején indult meg az érdeklődés Gallus művészete iránt, ennek köszönhetően művei helyet kaptak a *Denkmäler Tonkunst in Österreich*¹ sorozatban, több kötetben. Az utóbbi évtizedekben újra fellendült a kutatás, és a teljes Gallus-életmű megjelent *Monumenta artis musicae Sloveniae*² címmel. Munkámhoz a DTÖ-kiadás állt rendelkezésemre, ezért annak anyagát használtam fel.

Mivel egyes területeken élesen elkülönülnek a XX. század elejének és végének kutatási eredményei, a korábbi írásokat feldolgoztam annak ellenére, hogy a főrészen esetleg nem hivatkozok e tanulmányokra. A Bibliográfia ezeket is tartalmazza.

Ahhoz, hogy mélyebben megismerjem a „német Palestrina”³ darbjait, elengedhetetlen volt, hogy ne tanulmányozzam korának történelmi, politikai helyzetét, majd azt a kulturális közeget, ahol felnőtt, illetve tevékenykedett.

A szerző kutatása során többször nevének különböző változataival találkoztam (Jacobus Gallus / Handl / Carniolus / Petelin). Ezt a bonyolult kérdést azonban többek között Dragotin Cvetko már igyekezett előttem részletesen tárgyalta,⁴ így ebbe nem kívánkozok belefolyani. A zenei szótárak által leggyakrabban jegyzékbe vett névvel nevezem őt (Jacobus Gallus), nem térek el a név és az esetleges párhuzamok felé.

¹ továbbiakban DTÖ

² továbbiakban MAMS

³ Alexander Witeschnik: *Musik aus der Wien*. (Wien: Buchgemeinschaft Donauland, 1955): 53.

⁴ Dragotin Cvetko: *Jacobus Gallus: sein Leben und Werk*. (Munich, 1972): 12–16.

Szintén eltekintek a paródiamise műfaj történetének és fejlődésének részletes tárgyalásától, amelyhez Gallus miséinek mindegyike tartozik. Csupán azoknál a pontoknál jelenik meg a műfajtörténet, amelyek kimondottan a tárgyalt zeneszerző zenei nyelvezetéhez kapcsolhatók.

A misék száma nem engedi meg, hogy végigtekintsünk mindegyiken e dolgozat keretein belül. Azokat a miséket választottam ki munkámhoz, melyeknek kölcsönnyaga a zeneszerző saját kompozíciója.

A dolgozat fő kérdése tehát, hogy milyen zenei anyagra esett Gallus választása a misék komponálásánál? Hogyan építette be ezeket a darabokat miséibe? Milyen zeneszerzői jellegzetességeket figyelhetünk meg a paródiamisékben? Mivel gazdagította a korában már virágzó műfajt Gallus egyénisége? Milyen figurációkat vett kölcsön kortársaitól? Hogyan tette azt saját nyelvezete részévé?

A misék feldolgozásának sorrendje a Gallus által kiadott *Selectiores Quaedam Missae* sorrendje szerint halad. Sajnálatos módon nem nyílik lehetőség a műfajon belüli zeneszerzői fejlődés megvilágítására, mivel a misék pontos keletkezési ideje nem ismert.

Az elemzésnél minden esetben a kölcsönanyagból indulok ki, mert akkor kapok teljes képet a darabról és háttéréről.

A kutatás várható eredménye, hogy levonhatunk egyértelmű következtetéseket, zeneszerzői jellegzetességeket, melyek kizárólag Gallus paródiamiséire jellemzőek.

A kutatás távolabbi célja a misék ismertebbé tétele az egyházi repertoár számára, hiszen e darabok kiválóan alkalmasak arra, hogy a mai liturgikus környezetben a legkülönbözőbb előadó-apparátussal elhangozzanak.

I. Történelmi-kulturális háttér

1. Krajna

Ahhoz, hogy Gallus életrajzának egyes pontjai érthetőbbek legyenek, röviden bemutatom azokat a helyszíneket, ahol rövidebb vagy hosszabb ideig élt és működött. A települések és a személyek nevét a német és latin elnevezés szerint említem.

„*Jacobus Handl, Gallus vocatus, Carniolanus*” olvasható minden egyes kiadott misekötet előlapján. A kor divatja szerint a nevek mellett mindig helyet kapott a szerző művészneve vagy álneve, valamint odáírhatta származását. Gallus fontosnak tartotta ez utóbbit, mert minden, nyomtatásban megjelent kötetén feltüntette szülőhelyének, Krajnának latin nevével: Carniolanus, azaz Krajnából származó.

A szlávok az Al-Duna és a Déli Kárpátok területére több hullámban áramlottak be a VI-VII. században. A szlávok egyik népcsoportja, a venétek (Wenden) voltak a szlovének ősei.¹ Az ún. Samo-féle törzsszövetségben Carantanum elnevezésű területen éltek, élükön fejedelem állt. Carantanum kiterjedése az évszázadok folyamán állandóan változott, hiszen folyamatosan német, itáliai és frank uralkodók osztoztak rajta. A 843-as Verduni szerződés négy különböző területi egységként kezelte: Karintia, **Krajna**, Stájerország és Görz. A XI. századra Carantanum teljesen felbomlott, a XII–XIII. században már a cseh és osztrák uralkodók is bekebelezték e területeket. Az itt élő szlovének évszázadokon keresztül egyszerre három birodalomhoz tartoztak és alkalmazkodtak.²

Jacobus Gallus Krajna alsó részében, Reifnitz³ környékén született 1550-ben, amikor ezen a területen az osztrák Habsburgok, az Oszmán Birodalom és Velence osztozott. Ennek megfelelően a művészetet – azon belül a zeneművészetet – többféle hatás érte. Egyszerre igyekezett megfelelni a reformációnak és az ellenreformációnak; tükrözte az adriai rész miatti erős reneszánsz befolyást; és nem

¹ A témáról bővebben: Sokcsevits Dénes–Szilágyi Imre–Szilágyi Károly: *Déli szomszédaink története*. (Budapest, Bereményi könyvkiadó): 9-14.

² A témáról bővebben: Sokcsevits Dénes–Szilágyi Imre–Szilágyi Károly: *Déli szomszédaink története*. (Budapest, Bereményi könyvkiadó): 172-182.

³ Ma: Ribnica.

kerülhette el a török elnyomást, mely utóbbi elsősorban nem a kultúrára, hanem inkább a gazdasági életre nyomta rá bélyegét.⁴

Ebben a zavaros politikai helyzetben a szlovén népcsoport a reformáció terjedését akarta felhasználni arra, hogy letegye az önálló szlovén nyelv alapjait és megszabaduljon az idegen uralomtól.⁵ Sorozatos parasztfelkelések törtek ki. Azonban a Habsburgok erősebbek voltak, és a nemzeti törekvéseket csírájában elfojtották: a lázadásokat leverték és az ellenreformáció eszközeivel szigorúan élve, térdre kényszerítették a szlovéneket.

A bizonytalanság és az állandó viszályok azt eredményezték, hogy a tudósok, művészek, zenészek és zeneteoretikusok elhagyták hazájukat, és gazdagabb városokban próbáltak szerencsét.

2. A császári udvar zenei élete

Jacobus Gallus ifjúkorának és zenei képzettségének feltérképezése maga után vonja az akkori udvari és azon belül a zenei élet megismerését. Ez utóbbi gyökereit korábban, I. Miksa császár uralkodása (1508–1519) idején kell keresni.

I. Miksát egyszerre nevezték az utolsó középkori lovagnak és az első felvilágosult uralkodónak. Burgundiában szerezte iskolai és zenei műveltségét, ami erőteljesebb hatást váltott ki uralkodása idején, mint az itáliai befolyás. A széles látókörű és kiterjedt nemzetközi kapcsolatokkal rendelkező császársban felötlött az ősi nagy és hatalmas birodalom ötlete, ezért belátta, hogy a kultúra rendkívül fontos. Körülvette magát művelt emberekkel, akik a császári udvarban a szellemi, az udvari és a zenei feladatköröket egyszerre látták el.⁶

Az uralkodót gyakran ábrázolták zenészei körében,⁷ hiszen ő maga is képzett muzsikus volt. Saját kapellát működtetett, melynek vezetőjét Németalföldről szerződtette. I. Miksa császárrá választása után fektette le a bécsi udvari kapella alapjait, amikor az apjától örökölt német és a saját, burgundi udvari zenészeit

⁴ Marija Bergamo: „Musik im südslawischen Raum in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts”. In: Dragotin Cvetko (szerk.): *Jacobus Gallus and His Time / Jacobus Gallus in njegov čas*. European Music Year 1985 Symposium. 29.

⁵ Korlajka Kos: „Jacobus Gallus’ Zeit (1550–1591) – Einführliche Betrachtungen”. In: Dragotin Cvetko (szerk.): *Jacobus Gallus and His Time / Jacobus Gallus in njegov čas*. European Music Year 1985 Symposium. 23.

⁶ A témáról bővebben lásd: Gonda Imre–Niederhauser Emil: *A Habsburgok (Egy európai jelenség)*. (Pannonica Kiadó, 1998): 19–78.

⁷ Lásd: Hans Burgkmair faragásai, www.wikipedia.org/wiki/Hans_Burgkmair.

összefogta és Bécsbe helyezte.⁸ S hogy miért éppen Bécsbe, amikor ez a város csupán I. Ferdinánd uralkodása idején, 1520–21-ben lett a Habsburgok tartózkodási helye?

A kérdésre a császári kapellához tartozó 12 énekesfiú első énekmestere, *Georg Slatkonja* tevékenysége ad választ.⁹ Slatkonja (1456. Laibach¹⁰–1522. Bécs), a legismertebb Krajnából származó zenész volt Gallus előtt,¹¹ aki az ingolstadti és a bécsi egyetemen tanult, majd püspöki rangot kapott. Püspöki udvarában magas szintű zenei élet volt, ennek köszönhetően fordult Miksa császár érdeklődése Bécs felé. E városban látta – Slatkonja udvarán keresztül – a szellemi megújulás lehetőségét, ezért elhatározta, hogy kulturális központtá alakítja azt. A bécsi egyetem – a prágai egyetem példájára – vonzó fellegvárrá alakult a tudomány és a kultúra számára.

I. Miksa halála után a birodalom szétesett: a spanyol *V. Károly* (1519–1556) és az osztrák *I. Ferdinánd* (1526–1564) osztoztak a trónon. Ők folyamatosan nemzetiségi problémákkal küzdöttek, valamint lefoglalta őket a hatalomért folyó harc. V. Károly kevés befolyással rendelkezett az osztrák területeken, ezért az ottani zenére gyakorolt hatása igen csekély. A bécsi udvari kapella a politikai nehézségek ellenére tovább virágzott. Ennek oka az is volt, hogy az utazások, tárgyalások során a Hofkapelle mindenütt a hatalmat jelképezte.¹²

I. Ferdinánd Jagelló Annával kötött házassága hozott változást az udvari életben, mert újfajta zenészek érkeztek az udvarba.

Fontos szerepet töltött be a kapella II. Miksa (1564–1576) uralkodása alatt is, aki a bécsi udvari zenekar trombitakarát alapozta meg. 1564-re 83 fős zenészcsoporthoz (üstdobossal is kiegészítve) szolgált a császárnak.¹³ Igyekezett a legjobb zenészeket udvarába csábítani, ennek köszönhetően a kor híres virtuóz hegedűsei, lantosai, rézfúvósai és orgonistái fordultak meg nála. Többek között Palestrinával is tárgyalt, de végül a belga *Jacob Vaet*,¹⁴ majd *Philippus de Monte*¹⁵ érkezett udvarába.¹⁶

⁸ Állandó helye nem volt korábban a kapellának.

⁹ Gernot Gruber: „Beginn der Neuzeit.” In: Rudolf Flotzinger – Gernot Gruber: *Musikgeschichte Österreichs Band I. Von den Anfängen zum Barock*. (Graz, Wien, Köln, Verlag STYRIA, 1977): 210.

¹⁰ Ma: Ljubjana.

¹¹ MGG 12. kötet 762–763.

¹² Gernot Gruber: „Beginn der Neuzeit.” In: Rudolf Flotzinger – Gernot Gruber: *Musikgeschichte Österreichs Band I. Von den Anfängen zum Barock*. (Graz, Wien, Köln, Verlag STYRIA, 1977): 237.

¹³ Ludwig Ritter von Köchel: *Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543–1867*. (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1976): 8.

¹⁴ 1529–1567 flandriai zeneszerző, Lassus kedvenc tanítványa, Kapellmeister 1564–1567

¹⁵ 1521–1603 németalföldi zeneszerző, Kapellmeister 1568–1603

¹⁶ Alexander Witeschnik: *Musik aus der Wien*. (Wien, Buchgemeinschaft Donauland, 1955): 53.

A császár külön figyelmet szentelt az udvari kapella énekesfiúinak. Szorgalmazta, hogy a birodalom minden részéből válasszák ki a legtehetségesebb gyermekeket, valamint gondoskodott a mutáló fiúk továbbtanulásáról: választhattak, hogy hazamennek családjukhoz, vagy továbbképzik magukat a legkülönbözőbb udvarokban. Ez utóbbi lehetőség hatására rengeteg énekesfiú látogatott el Európa különböző udvaraiba, majd vissza is tért zeneszerzőként, vagy énekmesterként¹⁷ (Jacob de Brouck, Lambert de Sayve, Philippe de Duc, Jacob Regnart).

II. Miksa uralkodásának idején, 1568-ban jelent meg a XVI. század egyik legfontosabb zenei dokumentuma, az öt kötetes *Novi atque catholici thesauri musici*,¹⁸ mely magas szintű zenei műveltségről tanúskodik.

II. Rudolf, a század utolsó Habsburg császára már korántsem mondható tudatos uralkodónak. Inkább a természettudományok, az asztrológia és az alkimia felé hajlott olyannyira, hogy udvarát Prágába helyezte át. Politikai okai is voltak e lépésnek, hiszen a török igen közel járt Bécshez, azonban inkább a híres csillagászok (Kepler és Tycho de Brahe) tevékenysége készítette a rezidencia áthelyezésére. A császári udvar jelenléte Prágában a város életében hatalmas fellendülést hozott. Közel 100 zenészből álló kapella működött itt a XVI-XVII. században.¹⁹

3. További városok és kolostorok

Jacobus Gallus életének fontos állomásai voltak a városok és a kolostorok. Nem csak a saját, hanem a birodalom zenei életéhez is hozzátartoztak ezek, mivel a gazdasági, politikai és kulturális tevékenység központjai voltak egyben.

Bécs és Prága zenei élete az uralkodók ott tartózkodása miatt erőteljesen fejlődött. Néhány város, mint Graz, Innsbruck, Salzburg szintén kiváltságos volt, hiszen az uralkodók gyakran látogattak oda. Ennek köszönhetően saját zenészeket tudtak szerződtetni. Azonban minden város, ahol volt templom, gyakran iskolával és valamilyen szintű zenei élettel rendelkezett.

A városok polgári rétegének kialakulása a XVI. században kezdődött el. A polgárok az énekes istentiszteletek érdekében például összefogtak, és alapítványokat

¹⁷ Gernot Gruber: „Beginn der Neuzeit.” In: Rudolf Flotzinger – Gernot Gruber: *Musikgeschichte Österreichs Band I. Von den Anfängen zum Barock*. (Graz, Wien, Köln, Verlag STYRIA, 1977): 259.

¹⁸ München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. pr. 46 Beibnd. 1–5.

¹⁹ MGG 10. kötet 1572–78.

hoztak létre. Ez azt jelentette, hogy a szegény gyermekek ellátást kaptak a városban, cserébe énekeltek a szertartásokon.

A zenei kultúra további fontos láncszemei a kolostorok, apátságok, amelyek egyrészt a vidék gazdasági központját jelentették, másrészt a kultúra tudományos műhelyeit, ahol többek között zenetudományi is művek készültek.

*Sittich*²⁰ Ljubljánától 30 km-re található, a mai Szlovénia legrégebbi kolostora: 1136 óta ciszterci szerzetesek lakták. Gallus idejében Krajna legmeghatározóbb apátsága volt mind vallási, mind gazdasági és kulturális tekintetben. A kolostor lakói olyan szerzetesek voltak, akik zenei traktátusok és különböző kompozíciók leírásával, másolásával foglalkoztak. Az itt fellelt kódexeket ma Ljubljánban, Bécsben és Wolfenbüttelben őrzik.²¹ 1550 és 1566 között, Wolfgang Neff apát ideje alatt élte a sittichi zenei élet a virágkorát.

Melk kolostorát magas szintű zenei hagyományápolás jellemezte évszázadok óta.²² II. Miksa uralkodása alatt a császár személyes támogatását élvezte az apátság, ráadásul énekmestereit az uralkodó nevezte ki. 1569-ben Miksa révén került oda *Lambert de Sayve* (1549–1614), aki Gallusszal együtt tevékenykedett itt 1570-ig.²³

A lüttichi származású De Sayve volt a legutolsó németalföldi énekes I. Ferdinánd kapellájában. II. Miksa uralkodása idején énekmesterként működött Melkben, ahol meghonosította a velencei többkórusos technikát. Praetorius megemlíti a *Syntagma musicum*-ban.²⁴ Végül II. Miksa lányának, Annának kíséretével Spanyolországba utazott.²⁵

Zwettl, a felső-ausztriai ciszterci kolostor Gallus utazásainak egyik helyszíne volt. A XIV. századtól működött itt énekesiskola, azonban áldozatul esett a huszita háborúknak és a várost kétszer porig rombolták. Az 1500-as években kezdték újjáépíteni, ezzel párhuzamosan feléledt az énekesiskola is: 1573-ban már 10 énekest regisztráltak.²⁶

²⁰ Ma: Stična.

²¹ www.musiklexikon.ac.at/Sittich.

²² MGG 9. kötet 11–15.

²³ Dragotin Cvetko: „The Personality of Jacobus Gallus”. In: Dragotin Cvetko (szerk.): *Jacobus Gallus and His Time / Jacobus Gallus in njegov čas*. European Music Year 1985 Symposium. 11.

²⁴ Praetorius: *Syntagma musicum* III. könyv/ 29. lap: „Und obwol Ioh. Gabrielis, Lamberti de Saive, und anderer fürnehmen Musicorum Cantiones Ecclesiasticae und...”.

[imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_\(Praetorius,_Michael\)_Book_III/29](http://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_(Praetorius,_Michael)_Book_III/29).

²⁵ Tevékenységéről bővebben lásd: MGG 11. kötet 1464–1465.

²⁶ www.musiklexikon.ac.at/Zwettl.

*Brünn*²⁷ ciszterci kolostora a korai gregorián forrásokról ismert. Hozzá tartozott *Obrowitz*.²⁸ E kolostor lakói az 1200-as évektől premontrei szerzetesek. Gallus idejében Kaspar Schönauer²⁹ apát vezette. Gallus itt ismerte meg Pavlovsky püspököt, akinek később Olmützbén a szolgálatába állt.³⁰

*Olmütz*³¹ püspökségét 1063-ban alapította Vratiszláv fejedelem, hogy önálló egyházi kormányzatot biztosítson ezzel Morvaországnak. Az idők folyamán az olmützi püspökök tekintélyes hatalmat kaptak az uralkodóktól. A huszita háborúk során is önálló maradt a püspökség, a XVI. században pedig a humanizmus centrumává nőtte ki magát.³² A városban jelen levő rendek (premontrei, domonkos, ferences, stb.) mellé *Prusinowsky* püspök betelepítette a jezsuitákat, akik 1573-tól egyetemet működtettek. 1578-ban ők alapították a *Collegium Nordicumot*, hogy az északi, protestáns területeket megpróbálják visszatéríteni.³³ 1579 és 1598 között *Stanislav Pavlovskyt*³⁴ nevezte ki a császár a város püspökévé.

Az olmützi kiadványokat a város saját nyomdája jelentette meg, melynek köszönhetően fontos írásos dokumentumok és kották maradtak fenn. Jacobus Gallus fivére, Georgius is itt működött.³⁵

Olmützhöz tartozott püspöki rezidenciaként *Kremsier*.³⁶ A 777 óta fennálló bencés apátság mellett a St. Moritz templomban is fontos szerepet kapott a zene. Az 1200-as évektől énekesiskola tartozott a templomhoz. Stanislav Pavlovsky 1579 és 1598 között működött itt. Kremsier az Itália-Bécs-Prága tengelyen fekszik, ebből kifolyólag jelentős kulturális és politikai központtá nőtte ki magát.

Bruck bei Znaim,³⁷ a fontos diplomáciai tárgyalások helyszíne, gazdag könyvtárral és egy gimnáziummal rendelkezett. Szorosan hozzá tartozott Louka premontrei kolostora is. A XVI. században zenei központként emelkedett ki; 1576-

²⁷ Ma: Brno.

²⁸ Ma: Zábřovice in Brno.

²⁹ Nevével a misék ajánlásában találkozunk.

³⁰ Dragotin Cvetko: *Jacobus Gallus: Sein Leben und Werk*. (Munich, 1972): 28.

³¹ Ma: Olomuc, MGG 7. kötet 1753–55.

³² MGG 9. kötet 1928.

³³ Marc Desmet: „A Neglected Chapter on Handl’ Sources Reading from the Swedish Manuscripts”.

De Musica disserenda VI/2 (2009): 21.

³⁴ Neki szól a *Selectiores Quaedam Missae* I. és II. kötetének ajánlása.

³⁵ Lásd a II. fejezetet.

³⁶ Ma: Kroměříž.

³⁷ Ma: Znojmo.

tól zenei és énekes iskolát mondhatott magáénak, melyet *Sebastian Freytag* apát vezetett.³⁸

³⁸ www.musiklexikon.ac.at/Bruck.

II. Jacobus Gallus élete és zeneszerzői tevékenysége

1. Gallus élete

Jacobus Gallus életéről igen kevés pontos adat maradt fenn. Annak ellenére, hogy a szerző maga említi a *Selectiores Quaedam Missae*, az *Opus Musicum* és a *Moralia* előszavában életének fontosabb állomásait, meghatározó személyiségeit,¹ egy pontos életrajz kirajzolódásához az utalásokat össze kell illeszteni az egyes helyszínekkel, azok zenei életével és az onnan származó forrásokkal.

Jacobus Gallus 1550-ben született feltehetőleg Reifnitzben,² a mai Ljubljana közelében. Adatok a kereszteléséről nem maradtak fenn, így nagyrészt korábbi kutatók feltételezéseire lehet csupán alapozni szülőhelyét illetően.

Gyermekkorával, tanulmányaival kapcsolatban is a sötétben tapogatózunk, de nagy valószínűséggel az elemi képzés alapjait a sittichi kolostorban kapta.³ Ez a hely volt ugyanis az egyetlen, Reifnitzhez közel eső, katolikus oktatási központ. Azonban, hogy Gallusnak milyen és mennyi zenei képzésben volt része, nem tudni.

Néhány év után Wolfgang Neff⁴ segítségével elhagyta Krajnát. Ennek két oka lehetett: egyrészt a szlovéniai kolostorok egyike sem tudott megfelelő további fejlődést biztosítani a szerzőnek, másrészt a politikai lázadások és a feszültségek gátolták kibontakozását.

Az első helyszín, melyre Gallus hivatkozik, és mely meghatározta zeneszerzői tevékenységét, Melk volt.⁵ A melki kántorátus bejegyzett tagjaként ismerte meg Johannes Rueffot, aki szintén olyan hatást tett rá, hogy megemlíti nevét a *Selectiores Quaedam Missae* előszavában.⁶ Gallus szeretetreméltó mestereként említi Rueffot, aki amellett, hogy biztatta, anyagilag is támogatta egyik

¹ A *Selectioem Quaedam Missae* és az *Opus Musicum* előszavai alapján.

² Dragotin Cvetko: *Jacobus Gallus: Sein Leben und Werk*. (Munich: 1972): 14.

³ Joseph Mantuani: *Einleitung*, In: Emil Becezný–Josef Mantuani (közr.): *Jacob Handl (Gallus) Opus Musicum I*, DTÖ 6/1, (Wien: 1899).

⁴ A Sittichi kolostor apátja 1549–1566-ig, kiterjedt kapcsolatokkal rendelkezett a birodalmon belül. Lásd előbb.

⁵ Lásd: Függelék 110–111.

⁶ Lásd: Függelék 110–111..

misekötetének kiadását. Az apátságban tanult Lambert de Sayve ének mesternél,⁷ és szintén itt kötött barátságot Wilhelm Prusinowsky püspökkel.⁸

1574 az első adat, mely Gallusról évszámmal fennmaradt: ebben az évben a bécsi udvar alkalmazásában állt, mint énekesfiú. Habár az énekesfiú titulus furcsán hangzik egy huszonnégy éves emberre, elképzelhető, hogy vagy a feljegyzés pontatlan, vagy egyszerűen nem volt megnevezhető, magasabb pozíciója. Létezett egy hasonló cím a császári udvar kifizetési listáin,⁹ a *Kapellsängerknaben extraordinarii*, ami alatt a már mutált énekesek felsorolása található. Elképzelhető, hogy ide sorolták volna Gallus nevét, csupán valaki elírta a feljegyzést.¹⁰

A bécsi Hofkapellében Johann Pluvier és Johann Lotinus¹¹ tanította az énekeseket, akikről nem tudni, hogy milyen ismeretekkel rendelkeztek. További két jelentős németalföldi személy tartozott azonban még ehhez a környezethez: Jacob de Vaet,¹² karvezető és Paul van Winde,¹³ orgonista.

1574 és 1578 között következtek a vándorévek, melyeknek adatai ismét hiányosak. A komponista különböző városokat, apátságokat keresett fel osztrák, cseh, morva és sziléziai területeken: Melk, Zwettl, Bruck bei Znaim, Brünn, Obrowitz, Olmütz, Kremsier, Prága, Pozsony. Az *Opus musicum 2.* kötetének előszavában olvasható:

... sok helyet, leginkább azonban ausztriai és moráviai kolostorokat látogattam végig, sőt szinte már beléjük is költöztem, s ezekben nem ritkán, mint az a híres [ti. Vergilius] „erdei Múzsámat lehelém lágyhangu sipomba” [Eklogák, 1, 2].¹⁴

Rövid időre, 1574-75-ben Wilhelm Prusinowsky olmützi püspök szolgálatába lépett, akinek rezidenciája, Kremsier fontos politikai és kulturális központ volt; sokat

⁷ Lásd 1.2. fejezet.

⁸ 1565–1572-ig Olmütz püspöke.

⁹ KÖCHEL, Ludwig Ritter von: *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867.* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1976): 54.

¹⁰ Gernot Gruber: „Beginn der Neuzeit.” In: Rudolf Flotzinger – Gernot Gruber: *Musikgeschichte Österreichs Band I. Von den Anfängen zum Barock.* (Graz, Wien, Köln: Verlag STYRIA, 1977): 266.

¹¹ MGG 4. kötet 1330.

¹² Josquin de Prés hagyományait követő, számos motetta szerzője.

¹³ Németalföldi orgonista.

¹⁴ „...peregravi multa, sed praecipue Austriaca Moravicaque trivi et prope habitavi monasteria: in his etiam non raro, ut ille, *silvestrem tenui Musam meditatus avena*” (szerző ford.) Lásd: Függelék 114.

utaztak ide a Habsburg császárok. Gallus innen többször Prágába látogatott és kapcsolatba került a császári udvarral.

Úticéljai között szerepelt Pozsony, ahol megismerte Andreas Jerin püspök barátját,¹⁵ Stanislav Pavlovksy püspököt, akinek néhány évvel később szintén udvari karmestere lett. Mindkét püspök elkötelezett híve volt az ellenreformációnak, így nem csoda, hogy Gallus élvezhette támogatásukat. Andreas Jerinnek ajánlotta az *Opus Musicum* 1. kötetét, Pavlovskynak pedig a *Selectiores Quaedam Missae* 1-2. kötetét.

Bruck bei Znaim premontrei kolostora az ellenreformáció egyik központja volt. E kolostor apátjának, Sebastian Freytagnak küldte később Gallus az első misekötet egyik példányát ajándékba.¹⁶

Bruck után a következő állomás, amelyre utal a zeneszerző, Obrowitz volt. Az obrowitzi kolostor Kaspar Schönauer apátsága idején élte virágkorát, aki zeneértő, zenekedvelő ember volt. Róla a 3. misekötet előszavában olvashatunk.¹⁷ Gallus személyes példaképének tekintette az apátot, aki inspirálta őt a komponálásra. Nem véletlen, hogy itt fejezte be misekompozícióit, tette teljessé a sorozatot.

Obrowitzba látogatott ekkoriban a 1579-ben püspökké választott Pavlovsky, aki a püspöki kapella élére keresett embert. E találkozásnak köszönhetően, rövidesen Olmützbe érkezett a komponista, Pavlovsky püspök udvarába, ahol 1580–1585-ig szolgált.

Pavlovsky szintén felvilágosult, művelt ember volt, aki udvarába elsősorban cseh, lengyel és szlovén alkalmazottakat gyűjtött össze. Fő székhelye Kremsier volt, ahogyan korábban Prusinowsky püspöknek. Itt 10 zenésze volt: rektor, kántor, orgonisták és énekesek. Udvarához tartozott Wischau is, ahol szintén egy egész kapellát tartott fenn. Gyakran kiegészítette a zenekart további, ideiglenes zenészekkel, mert kedvelte a világi zenét.¹⁸

A püspök folyamatosan utazott, ezért Gallusnak lehetősége nyílt betekinteni más udvarok zenei életébe. Ez az időszak zeneszerzői tevékenységének második

¹⁵ Tomasz Jeż: „The Motets of Jacob Handl in Inter-Confessional Silesian Liturgical Practice”. *De musica disserenda* III/2 (2007): 39.

¹⁶ Theodora Straková: „Jakob Handl-Gallus und die böhmischen Länder”. *Muzikološki zbornik* XVIII (1982): 12.

¹⁷ Lásd: Függelék 108–109.

¹⁸ Theodora Straková: „Jakob Handl-Gallus und die böhmischen Länder”. *Muzikološki zbornik* XVIII (1982): 15.

legtermékenyebb időszaka, rengeteget komponált. A világi zene megismerése pedig újfajta darabok megírására sarkallta.¹⁹

Pavlovsky további jelentőségét mutatja a St. Moritz-iskola alapítása. Mivel a püspöki utazások során sok példát látott az énekesek képzésére, elhatározta, hogy énekesiskolát alapít, melynek élére Gallust helyezte. Ettől kezdve a szerző a *musicorum capellae nostrae choro praefectum* címet viselte. Az oktatás színvonaláról tanúskodik a hírnévre szert tett tanítványok egyike, Adam Nymphaeus,²⁰ aki 24 szólamú officiumával elnyerte az olmützi városi tanács díját.²¹

Jacobus Gallus elbocsátólevelét Pavlovsky 1585. július 26-án adta ki. Nem valószínű, hogy a távozás oka az akkori alacsony díjazások, vagy harag volt, hiszen előző munkaadója iránti tiszteletét 1586-ban az első motetta gyűjtemény ajánlásában is kifejezte.²²

Gallust sokkal inkább egyre romló egészségi állapota készítette arra, hogy felhagyjon a püspök szolgálatához tartozó sok utazással, tanítással, és mindinkább a zeneszerzésre helyezze a hangsúlyt. Prága pedig lehetőséget kínált neki a komponálásra és a művek kiadására. Ismerősként érkezett Gallus, hiszen korábban már járt itt; sok barátja volt a városban. Tagja volt a humanista körnek és barátai között számos ismert költőt, írókat tartott számon: Jiří Bartholdus (aki Pontanus költői néven ismert), Tomáš Mitis, Salomon Frenelius.²³

Ezek közül Frenelius volt Gallus legközelebbi barátja, aki fontos szerepet játszott abban, hogy Gallus művei a Hanza-városokban és az északi területeken ismertté váltak.²⁴

Gallus a prágai Szent János templom²⁵ kántoraként működött haláláig. Erre a szolgálatra a *Harmonia Morales*²⁶ elején találunk utalást. Az 1589. január 29-én keltezett előszó szerint már három éve folyamatosan a templomi kórusnak

¹⁹ Bizonyítja ezt később: *Moralia, Harmoniae morales*.

²⁰ Később olmützi dómorgonista és kántor.

²¹ Theodora Straková: „Jakob-Handl Gallus und die böhmischen Länder”. *Muzikoloski Zbornik XVIII* (1982): 16.

²² „Hogy mily fényvel ragyogsz, és mily tűzzel égsz, Stanislas, Olmütz és Morávia fejedelme.” (szerző ford.) Lásd: Függelék 113.

²³ Költeményeiket a *Harmoniarium moralium*ban zenésítette meg Gallus.

²⁴ Marc Desmet: „A Neglected Chapter on Handl’s Sources Reading from the Swedish Manuscripts”. *De musica disserenda V/2* (2009): 20.

²⁵ Sv. Jan na Brzehu templom, amit 1896-ban leromboltak.

²⁶ Kiadásban *Moralia*.

komponált. Ennek kapcsán említi meg azt is, hogy az eddigi lehetőségei megszűntek, nincs reménye e művek kiadatására.²⁷

A kántori állás nem feltétlenül jelentette, hogy a szerző II. Rudolf alkalmazásában állt, azonban kapcsolatai voltak más udvari zenészekkel. Ennek egyik bizonyítéka a Jacobus Chimarrheusnak²⁸ ajánlott hatszólamú *Odae suavissimae* című darab.²⁹

A *Harmonia Morales* – ellentétben Gallus félelmeivel – részben mégis kiadásra került, azonban megjelenése után nem sokkal, 1591. július 18-án a zeneszerző meghalt.

2. Gallus nyomtatásban megjelent művei

Gallus műveinek egy részét saját maga rendezte és szerkesztette kiadásra. Első, nyomtatásban megjelent darabja az *Undique flammatis*, melynek a XX. század elejéig egyetlen szólama maradt fent, majd az is elveszett.

1580-ban a prágai Georg Nigrinus³⁰ nyomdájában látott napvilágot a *Selectiones Quaedam Missae* négy kötete 16 misével.

Georg Nigrinus 1571 és 1606 között tevékenykedett Prágában. Műhelyét a nagy prágai nyomdák között tartották számon. 1525-ben még Mikuláš Konáč, 1560-ban pedig Jiří Nicolaus³¹ is kiadott vokálpolyfóniai műveket a városban, 1570-től azonban Nigrinus egyeduralkodóvá vált ezen a területen. Carolus Luyton³² és Philippus De Monte³³ műveinek kiadója³⁴ is ő lett.

²⁷ Lásd: Függelék 114.

²⁸ Tenorista, majd udvari káplán.

²⁹ Marko Motnik: *Jacob Handl-Gallus. Werk – Überlieferung – Rezeption*. (Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 2012): 110.

³⁰ Georg Nigrinus, Georg Schwarz, Jak Jiřík Nigrin, Jiri Cerni néven is ismert, 1571–1606-ig tevékenykedett Prágában. Lásd: www.rohlzhlaz.cz/leonardo/historie.

³¹ Monok István: *Documenta Pragensia*. Císló X/1-2. *Praha Magyar Könyvszemle* 110. évf. 1. szám (1994): 114.

³² 1557–1620, a franko-flamand polyfónia ismert szerzője; orgonista, zeneszerző II. Miksa, majd II. Rudolf udvarában.

³³ 1521–1603, flamand zeneszerző; kapellmeister II. Miksa, majd II. Rudolf udvarában.

³⁴ Carmelo Peter Comberiat: „Carl Luyton at the Court of Emperor Rudolf II.: Biography and His Polyphonic Settings of the Mass Ordinary”. In: Carmelo P. Comberiat, Matthew C. Steel (szerk.) *Music from the Middle Ages through the Twentieth Century* (New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1988): 131.

2.1. A nyomtatványok anyagi háttere

Gallus miséinek előszavát olvasva kitűnik, hogy sokoldalú, művelt ember volt. A nyomtatványok kiadásához szükséges anyagi forrást ugyanis magának kellett megszereznie. Retorikai képességének³⁵ és műveltségének köszönhetően azonban az előszavakba elbújtatott adománykérés sikerrel járt. Mindig előteremtette a nyomtatáshoz szükséges pénzt.

Gallus több kötetét maga küldte el ismerőseihez kísérőlevéllel együtt, melyben szintén a várt anyagi ellenszolgáltatásra utalt. Mantuani a DTÖ bevezetésében már felhívta erre a kutatók figyelmét,³⁶ azonban nemrégiben az oberlausitzi archív emlékek közt Thomas Napp vélt felfedezni hasonló pénztárkiadási bejegyzést.³⁷

A kérelmek sikerének köszönhetően a misék kiadását hat év múlva az *Opus Musicum* négy kötete követte 375 motettával, szintén Nigrinus nyomdájában. Az *Opus Musicum* köteteiből 25, 60, 100 illetve 250 példányt nyomtattak,³⁸ amely bizonyítja, hogy bevételei, támogatásai lehetővé tették a példányszám emelését. A negyedik kötet pedig már „*Cum gratia & Privilegio Sac: Caes: Mai: vt ersa pagina decla*”³⁹ felirattal jelent meg, mely a császári privilégium megszerzését jelzi 1588-ban.

1589-ben Kaspar Schönauer apát halálára komponálta az *Epicedion Harmonium* című gyászéneket, melyet Nigrinus adott ki. Schönauer halálával elapadt az anyagi forrás, pedig készen állt már a következő kiadandó sorozat.⁴⁰

Gallus a világi darabjait szerette volna közzétenni. Végül az első három, 53 motettát tartalmazó kötet *Harmoniarium moralium* címmel jelent meg. A világi, ámde latin nyelvű kompozíciókat a misékhez hasonlóan négy kötetbe szerette volna

³⁵ Ivan Florjanc: „Gallus – der Humanist *Amat venerem, cur?* Einige kritische Überlegungen zur Harmonia Morales Nr. 6.” *De musica disserenda* III/2 (2007): 73.

³⁶ Josef Mantuani: *Einleitung*, In: Emil Becezný–Josef Mantuani (közr.): Jacob Handl (Gallus) *Opus Musicum* I, DTÖ 6/1, (Wien: 1899).

³⁷ Thomas Napp: „Frühneuzeitliche Transferprozesse in der Oberlausitz am Beispiel von Jacob Handl”. *De musica disserenda* III/2 (2007): 52.

³⁸ Paweł Gancarczyk: „The msytery of Sacrae cantiones (Nuremberg 1597): remarks on Jacob Handl and the 16th-century printing practice”. *De musica disserenda* III/2 (2007): 30.

³⁹ *Opus Musicum* IV. kötet/ Cantus szólamkönyv, www.stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/bsb00089119.

⁴⁰ Marc Desmet: „Façade et revers d’une architecture Musicale solennelle”. *De musica disserenda* X/2 (2014): 101.

rendezni. 1589-ben három kötet jelent meg Nigriusnál. Utolsó, kiadásra előkészített kötetét már fivére Georgius Gallus jelentette meg Nürnbergben hét évvel később.

2.2. Georgius Gallus

Néhány mondat erejéig kitérek Georgius Gallusra is, hiszen nem csak az adományok, és a gondos szerkesztőmunka segítette a kiadásokat, hanem szükséges volt ehhez egy hozzáértő mester is, aki történetesen Gallus fivére, Georgius volt.

Georgius Nigrinus nyomdájában dolgozott Prágában, s nagy valószínűséggel az ő támogatásának köszönhetően tudta Jacobus megjelentetni a műveit. Georgius az 1580-as években elhagyta Prágát és Nigrinus nyomdáját, Nürnbergbe ment Theodoricushoz.⁴¹ Az ő nyomdájában – amely elsősorban Biblia-kiadásairól volt ismert – adták ki a Biblia szlovén fordítását.⁴² A krajnai származású Georgius Gallus nem csak ellenőrizte e kiadást, hanem magával vitte Prágából Jacob Gallus műveit és Nürnbergben is megjelentette.⁴³

Georgius Gallus sikeres üzletember volt, az 1600-as évek elején már önálló nyomdászatot vezetett, mely 1623-ig a Morva hercegség központjában, Olmützben működött.⁴⁴

Jacobus Gallus halála után Georgius Nürnbergben adta ki a 47 madrigált tartalmazó posthumus kötetet *Moralia* címmel. Georgius nagy gondot fordított a hagyaték ápolására. Testvérehez hasonlóan előszóval látta el a kiadást, melyet a prágai szenátusnak címzett és melyben méltatja Jacobus Gallus tevékenységét.

Ezt az ő végakarátát én teljesítem, és alázattal kérem Nagyságotokat, hogy Jacob Handlnak ezt az utószülött gyermekét kegyesen elfogadni és azzal a jóindulattal övezni, amellyel életében az ő Múzsáival együtt a szerzőt

⁴¹ Alexander Philipp Dietrich (†1599), nyomdász és könyvkereskedő. Forrás: Manfred H. Grieb (szerk.): *Nürnberger Künstlerlexikon: Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*. (München: K. G. Saur Verlag, 2007): 264.

⁴² Paweł Gancarczyk: „The msytery of Sacrae cantiones (Nuremberg 1597): remarks on Jacob Handl and the 16th-century printing practice”. *De musica disserenda* III/2 (2007): 31.

⁴³ Lásd az *Opus Musicum* IV. kötetének nürnbergi archiv nyomtatványait www.stimmbuecher.digitale-sammlungen.de

⁴⁴ Marc Desmet: „*Typographicum robur fractum* Jacob Handl’s relationship with the printing press”. *De musica disserenda* III/2 (2007): 13.

szokta, szándékom szerint, mint aki testvéri javainak örököse vagyok, azonos módon szíveskedjék.⁴⁵

Mivel a kortárs költők Gallus halála után egész kötetet jelentettek meg az emlékére,⁴⁶ Georgius e költemények közül választott egyet: Georgius Carolides à Karlsperga⁴⁷ *Ad modulum Handeli*⁴⁸ című versét.

Ha csupán a nyomtatásban megjelent Gallus-műveket számláljuk meg 491 olyan művet komponált a szerző, mely az ő elrendezése szerint még életében, vagy halála után néhány éven belül megjelent.

3. Gallus egykor és ma

Ahogy Karlspurga verse tükrözi, Gallus közismert személyiség volt Prágában. Nevével azonban nem csak ott, hanem közép- és délnémet, osztrák, sziléziai, felvidéki és svéd területeken találkozunk.

Leggyakrabban előadott motettája – melyről neve manapság ismeretes –, az *Ecce quomodo moritur a Babst Énekeskönyvtől* (1545) kezdve, számos protestáns énekeskönyv nagyheti tételeként volt jelen.⁴⁹ Luther Márton egy másik Gallus-műhöz maga illesztett szöveget *Nun bitten wir den Heiligen Geist* címmel.⁵⁰ Tehát nem csak katolikus körökben, hanem evangélikus gyülekezetekben énekelték Gallus kompozícióit. A svéd források szerint nagyon korán a lutheránus istentiszteletek részévé váltak motettái. Miséi szintén kedveltek voltak: általában a *Kyrie* és *Gloria* tételeket használták az istentiszteleteken. Ennek bizonyítéka magyar forrásban is megtalálható a Bártfai gyűjteményben, illetve a Kájoni Kódexben.⁵¹

Az évszázadok során feledésbe merült az életmű. Annak ellenére, hogy a XIX. századi cecilianizmus szorgalmazta reneszánsz művek istentiszteletben való használatát, Gallus miséi és motettái nem kerültek előtérbe. A szlovén kutatók 1857

⁴⁵ Moralia / Előszó. Forrás: Dragotin Cvetko: *Jacobus Gallus: sein Leben und Werk*. (Munich: 1972): Lásd: Függelék 114.

⁴⁶ In tumulum Iacobi Handeli Carnioli.

⁴⁷ Georgius Carolides, Jiří Carolides, Carolides Georg á Karlsperga (1569–1612), író, humanista.

⁴⁸ Lásd: Függelék 112.

⁴⁹ A témáról bővebben: Marko Motnik: „Ein sonderfall der Rezeption: Die Motette Ecce quomodo moritur iustus”. In: *Jacob Handl-Gallus. Werk – Überlieferung – Rezeption*. (Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 2012): 293–313.

⁵⁰ Marko Motnik: *Jacob Handl-Gallus. Werk – Überlieferung – Rezeption*. (Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 2012): 188.

⁵¹ Mus. pr. Bartfa I; Codex Caioni – *Missa super Casta novenarum/ Kyrie, Gloria*.

körül kezdenek érdeklődést mutatni művei iránt, talán egyfajta nemzeti öntudatra ébredés hatására.

Josef Mantuani, majd Paul Amadeus Pisk munkásságának köszönhetően a misék, majd a motetták megjelentek a DTÖ kötetekben.⁵² Edo Skulj 1991-ben újabb katalógust készített, mely számba vette a kéziratban, illetve más forrásban (katalógusban) fennmaradt Gallus-műveket: 556 művet tulajdonít a szerzőnek.

Az elmúlt tíz évben számos új felfedezést tettek a kutatók, hogy teljes legyen a szerzőről alkotott kép. Műveinek előadása azonban még mindig azt mutatja, hogy kevésbé ismerik, és szólaltatják meg a darabokat annak ellenére, hogy egyházi művei a mai liturgia keretei között is teljes mértékben megállják helyüket.

⁵² DTÖ 78., 94–95., 117., 119., 12., 24., 30., 40., 48., 51–52.

III. Jacobus Gallus miséi

1. Korabeli nyomtatványok, kéziratok

Jacobus Gallus miseköteteinek kutatásához a Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek¹ 4 Mus. pr. 1558 jelzetű szolamkönyveinek digitális formátuma állt rendelkezésemre.² Szövegi átiratokat e forrás alapján készítettem.

1.1. *Selectiores Quaedam Missae* I. (1580)

Jacobus Gallus első, nyomtatásban megjelent gyűjteménye a *Selectiores Quaedam Missae* volt, melyet 1580-ban Georg Nigrinus prágai nyomdász adott ki. A négy kötet összesen 16 misét tartalmazott négy, öt, hat, hét, illetve nyolc szolamra, azonban a cím³ azt sejteti, hogy ennél több mise készült el a kiadás évéig. Sajnálatos módon azonban épp a tudatos rendezésnek köszönhetően arra nincs utalás, hogy Gallus mikor kezdett misét komponálni, valamint ezeket a miséket mikor és hol írta.

A nyomtatvány fő címe alatt ez olvasható:

... melyek nem haszontalanok Isten Egyházának,
elsőként Iacob Handl, a szerző által kiadott és
javított...

A nem haszontalanok⁴ megfogalmazás mögött az ellenreformációs törekvések állhatnak. Habár a tridenti zsinat zenei rendeletei az egyszerűsége törekedtek, a misekompozíciókat mégis előtérbe helyezték, hiszen azok segítették az imádságot és az elmélyedést.⁵

Az első misekötetet (*Missarum VII. et VIII. vocum, liber I.*) – mely 1580 szeptemberében jelent meg⁶ – Stanislaus Pavlovsky olmützi püspöknek ajánlotta a szerző. A négy szolamkönyv mindegyike tartalmazza a püspöki címet és a dicsőítő költeményt:

¹ Továbbiakban MDZ.

² www.stimmbuecher.digitale-sammlungen.de

³ *Bizonyos kiválasztott misék.*

⁴ Non inutiles= nem haszontalan = hasznos, használatban van (lat. kettős tagadás, mely tulajdonképpen nyomatékos állítás).

⁵ A témáról bővebben: Bonifacio Giacomo Baroffio: „A Tridenti Zsinat és a zene”. In: *Magyar Egyházzene* 1999/2000. VII. évf./1. szám: 21–35.

⁶ Dat: Pragae Calend: Septemb. Anno 1580.

Amint az éjjeli árnyakat szétszórja ragyogó Phoebus,
amint egy csillagocska őrzi meg a nyugtalan ladikot:
Stanislas ismert erénye úgy fénylik az égbolton,
hogy pártfogása alatt vitorlát bontson a szent hajó.⁷

A tenor szólamkönyvben található az előszó,⁸ melyben az olműtzi püspök iránti tisztelet mellett a művészet és a kultusz közti kapcsolatról fejti ki magasztos gondolatait a szerző. Az ifjúkori emlékek után Gallus visszatér a püspök személyéhez és neki ajánlja a miséket. Az előszót követik *Musica loquitur* címmel Wolfgangus Pyrringer,⁹ majd *Ad authorem* felirattal Ioannes Ierger versei.¹⁰ A költemények után a részletes tartalomjegyzék, az Index Missarum¹¹ következik, mely tájékoztatást ad a teljes négy kötetről és magában foglalja a szólamok felosztását. Nyomtatási érdekessége, hogy a német liedeket alapul vevő paródiamisék címe azonnal szembe tűnik, mert gótbetűvel szedték.

A misék sorát az egyetlen hétszólamú¹² mise, a *Missa septem vocum super Undique flammatis* kezdi. Nem véletlenül került ez az első helyre, hiszen a paródiamise alapja, az *Undique flammatis* himnusz Pavlovsky püspök beiktatására készült.

Az ezt követő három mise közül (*Missa octo vocum super Pater noster*; *Missa octo vocum super Elisabethae impletum est tempus*; *Missa octo vocum super Casta novenarum*) kettő saját motettát, egy pedig Christian Hollander *Casta novenarum* című madrigálját kölcsönzi.

1.2. *Selectiores Quaedam Missae* II. (1580)

A második könyv, a *Missarum VI. vocum, liber I.* négy misét tartalmaz hat szólamra. 1580. szeptember 29-én látott napvilágot¹³ szintén Pawlowskynak szóló ajánlással.

⁷ *Lucida nocturnas ut Phoebus dissipat umbras / Stellula saepe vagam servat ut una ratem: / Nota Stanislai sic fulget in aethere virtus, / Vela det auspiciis ut sacra Cymba suis.*

4 Mus. pr. 1558 (bsb00094191).

⁸ 4 Mus. pr. 1558 (bsb00094191) 91/313, 92/313, 93/313.

⁹ Lásd: Függelék 104.

¹⁰ Lásd: Függelék 105.

¹¹ Lásd: Függelék 101.

¹² Az *Agnus Dei* tétel 8 szólamú.

¹³ Pragae ipso die sancti Michaelis Archangelii. 1580.

A kötet szólamkönyveinek elejére – az előzőhöz hasonlóan – a püspöki címer és vers került. Szintén a tenor szólamkönyvbe fűzték az előszót,¹⁴ melyben Gallus leírja a püspök előző misekötettel szemben viseltetett érdektelenségét, ugyanakkor méltatja őt nagylelkű anyagi támogatásáért.

A *Missa sex vocum super Dorium* önálló kompozíció, míg a *Missa sex vocum super Elisabeth Zachariae* és a *Missa sex vocum super Locutus est Dominus ad Moysen dicens* saját motettát, a *Missa sex vocum super Sancta Maria* pedig egy Verdelot-motettát vett kölcsön.

1.3. *Selectiores Quaedam Missae* III. (1580)

Négy darab négyszólamú misével jelent meg a harmadik könyv (*Missarum V. vocum, liber I.*) 1580-ban, Mindenszentek ünnepén.¹⁵ Az ajánlás Kaspar Schönauernek, az obrowitzi premontrai apátság elöljárójának szólt, aki nemcsak Gallus legnagyobb mecénása, hanem barátja is volt. Mindezekről a tenor szólamkönyv előszavában olvashatunk.¹⁶

A misék – *Missa quinque vocum super Adesto dolori meo*; *Missa quinque vocum super Transeunte Domino*; *Missa quinque vocum super Im Mayen*; *Missa quinque vocum super Ich stund an einem Morgen* – Clemens non Papa *Adesto dolori meo Deus*, Giaches de Wert *Transeunte Domino clamabat caecus*, Orlando di Lasso *Im Mayen hört man die Hanen krayen* és Ivo de Vento *Ich stund an einem Morgen* című motettáit és liedjeit vették alapul.

1.4. *Selectiores Quaedam Missae* IV. (1580)

1580. november 22-én¹⁷ adta ki Gallus a negyedik kötetet (*Missarum quatuor vocum liber primus*) Johannes Rueffnak ajánlva, melynek tenorkönyve ismét tartalmaz két jelentős szöveget. Az előszóban¹⁸ Johannes Rueffot méltatja, aki gyermekkorában őt tanította. Arra vonatkozólag nincsenek feljegyzések, hogy Rueff mennyire volt zeneileg képzett, illetve mit tanított Gallusnak.

¹⁴ 4 Mus. pr. 1558 (bsb00094191) 71/197, 72/197, fordítását lásd a Függelékben.

¹⁵ Pragae die omnibus Sanctis sacro. Anno 1580.

¹⁶ 4 Mus. pr. 1558 (bsb00094192) 68/159, 69/159 fordítását lásd a Függelékben.

¹⁷ Datum Pragae ipso nostrae sanctissimae patronae D. Ceciliae die. Anno 1580.

¹⁸ 4 Mus. pr. 1558 (bsb00094193) 66/127, 67/127 fordítását lásd a Függelékben.

Az első kötethez hasonlóan ismét a zene hatalmát, hatásait fejtegeti, végül a zene védőszentjének, Szent Cecéliának tiszteletére hívja fel a figyelmet. Valószínűleg nem véletlen, hogy ezt a szentet említi, hiszen november 22-e a szűz emléknapja, és e napon keletkezett a kötet.

Az előszó után a négy mise következik: *Missa quatuor vocum super Ob ich schon alarm und elend bin*; *Missa quatuor vocum super Myxolidium*, *Missa quatuor vocum super Ungaybergir*; *Missa quatuor vocum omissis pausis: servatis pausis octo vocum*.¹⁹ Két mise épül kölcsönnyagra: Jobst von Brandt *Ob ich schon arm und elend bin* (lied) és Thomas Crequillon *Un gay bergir* (chanson) művei szolgálták alapul.

A négy misekötet egységét, a tudatos szerkesztőmunkát a negyedik kötet végén Valentin Kamps *Paraclesis ad musices amatorem*²⁰, végül a szerző saját költeménye – *Author operi*²¹ – támasztja alá. Két irodalmi mű nyitotta az első kötetet és két vers zárja a negyediket.

1.5. További misék

További két teljes mise maradt fenn kéziratban: a hatszólamú *Missa super Apri la fenestra*²² és az ötszólamú *Missa super Levavi oculos meos*.²³

Három mise *Kyrie* és *Gloria* tételét szintén kézirat tartalmazza: *Missa à 4*,²⁴ a nyolcszólamú *Missa super Iam non dicam*²⁵ (alapja Dominique Phinot *Iam non dicam* motettája) és a nyolcszólamú *Missa super Maria Magdalena*²⁶ (alapja Gallus motettája az *Opus Musicumból*).

A Handl-Katalog²⁷ két, kottás forrás nélküli misét tulajdonít még Gallusnak. Létezésüket írásos feljegyzés bizonyítja: Stiphelius²⁸ jegyzéke szerzővel és címmel sorolja fel a *Missa super Surge*²⁹ és a *Missa super Vt re mi fa sol la*³⁰ című miséket.

¹⁹ Későbbi elnevezése *Missa canonica*.

²⁰ 4 Mus. pr. 1558 (bsb00094193) 99/127, lásd: Függelék 112.

²¹ 4 Mus. pr. 1558 (bsb00094193) 100/127 fordítását lásd: Függelék 113.

²² RUS–Mcm Ms. Bohn 100, Nr. 24.

²³ Cz–Pu XI B 1a–d, Cz–Ps D A II 3.

²⁴ SK–Le Ms. 13997 (56–68 A), Nr. 113.

²⁵ D–B Ms. mus. Bohn 96, Nr. 24.

²⁶ D–DI Mus. Löb 59, Nr. 21

²⁷ Marko Motnik: „Handl-Katalog”. *Jacob Handl-Gallus. Werk–Überlieferung–Rezeption mit thematischen Katalog*. (Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 2012): 391–678.

²⁸ Lorenz Stiefel, naumburgi kántor 1595-től, akinek jegyzéke a szertartásokon énekelt műveket szerző és cím szerint tartalmazza.

Gallus miséi nem csak vokális formában maradtak fenn. Több forrás őrizte meg tabulatúrában is e műveket, támpontot adva ezzel az újkori kiadásoknak.³¹

2. A Gallus-misék XX. századi kiadásai

2.1. *Denkmäler Tonkunst in Österreich*

A miséket a *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*-sorozat³² 78., 94-95., 117. és 119. kötetében adták ki. Josef Mantuani kezdte előkészíteni e kiadást, de halála, valamint a második világháború kitörése miatt bő húsz évvel később *Paul Amadeus Pisk* folytatta a munkát. A misék mellett a *Selectiores Quaedam Missae* kötetének számát jelzem.

78. kötet:³³

Missa super „Elisabethae impletum est tempus”, 8 vocum; (SQM I.)

Missa super „Casta novenarum”, 8 vocum; (SQM I.)

Missa super „Im Mayen”, 5 vocum; (SQM III.)

Missa super „Ich stund an einem Morgen”, 5 vocum; (SQM IV.)

Missa super „Ob ich schon alarm und elend bin”, 4 vocum; (SQM IV.)

Missa super „Un gay bergir”, 4 vocum (SQM IV.)

A forrás megnevezése: Codex Kremsmünster; Codex Breslau C. I, 1238 Ms. mus. 101;

94–95. kötet:³⁴

Missa ad imitationem „Pater noster”, 8 vocum; (SQM I.)

Missa canonica, 4/8 vocum (SQM IV.)

Missa super „Maria Magdalena”, 8 vocum;

Missa super „Iam non dicam”, 8 vocum;

Missa super „Undique flammatis”, 7 vocum;(SQM I.)

²⁹ Handl-Katalog 551: Stiphelius, 1607/1612 (*Die Jacobi Apostoli. 15. Julii*).

³⁰ Handl-Katalog 552: Stiphelius, 1607/1612 (*Esto mihi, sive Domini: Quinquagesimae*).

³¹ Lásd például: DTÖ 119. kötet *Tabulatur Missa „Adesto dolori meo”*.

³² Graz, Wien: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt.

³³ Paul Amadeus Pisk (közr.): *Denkmäler Tonkunst in Österreich* 78. kötet. (Wien: Universal Edition, 1935).

³⁴ Paul Amadeus Pisk (közr.) : *Denkmäler Tonkunst in Österreich* 94–95. kötet. (Wien: Österreichische Bundesverlag, 1959).

A kiadás végén található forrás megnevezése: J. Gallus, *Missarum VII. & VIII. vocom liber I / III. vocom liber I/* (Pragae 1580); 8 szólamkönyv (Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. Löb. 59, Nr. 21); 8 szólamkönyv (Biblioteka Uniwersytecka we Wroclawiu, ms. mus. XCVIII Nr. 20. és Ms. mus. XCVI Nr. 6.)

117. kötet.³⁵

Missa super „Elisabeth Zachariae”, 6 vocom;(SQM II.)

Missa super Dorium, 6 vocom; (SQM II.)

Missa super „Locutus est Dominus ad Moysen dicens”, 6 vocom (SQM II.)

A kiadás végén található forrás megnevezése: J. Gallus, *Missarum VI. vocom liber II* (Pragae 1580)

119. kötet.³⁶

Missa super „Sancta Maria”, 6 vocom; (SQM II.)

Missa super „Adesto dolori meo”, 5 vocom; (SQM III.)

Missa super „Transeunte Domino”, 5 vocom; (SQM III.)

Missa super Mixolydum, 4 vocom; (SQM IV.)

Missa super „Apri la fenestra”, 6 vocom

A kiadás végén található forrás megnevezése: J. Gallus, *Missarum VI. vocom liber II / V. vocom liber III / IV. vocom liber IV* (Pragae 1580), 6 szólamkönyv (Breslau, Stadtbibliothek Ms. mus. C n 24 és Ms. mus. CI. 1238.)

A felsorolásból látható, hogy e kiadás merőben eltér a Gallus által kiadott misék sorrendjétől annak ellenére, hogy a forrásmegnevezés az eredeti szólamkönyveket tartalmazza.

Paul Amadeus Pisk bevezetése³⁷ adja meg a magyarázatot, miszerint az a szemlélet vezérelte az első kiadást, hogy a kötetekben minél színesebb képet adjanak Gallusról és az általa felhasznált modellekről.

A 78. kötet a *Selectiores Quaedam Missae* első, harmadik és negyedik könyvéből válogatott. Három mise forrása nem kapott említést, valamint a *Missa super Ich stund an einem Morgen* mise kölcsönanyagát sem nevezték meg.

³⁵ Paul Amadeus Pisk (közr.): *Denkmäler Tonkunst in Österreich* 117. kötet. (Graz/Wien: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1967).

³⁶ Paul Amadeus Pisk (közr.): *Denkmäler Tonkunst in Österreich* 119. kötet. (Graz/Wien: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1969).

³⁷ Paul Amadeus Pisk: *Einleitung* In: Paul Amadeus Pisk (közr.): *Jacob Handl (Gallus), Sechs Messen, DTÖ 78.* (Wien: Universal Edition, 1935).

A 94–95. kötet az első és a negyedik könyv miséi mellett két kéziratban fennmaradt mise töredékét, azaz jelen esetben két tételes kompozíciót tartalmaz. A 117. kötet a második könyv három miséjét foglalja magába. Ennek folytatásaként a 119. kötet, amely nem csak a második, hanem a többi könyvből kimaradt darabokkal teljessé tette a DTÖ-ben megjelent Gallus-misék sorozatát.

2.2. *Monumenta artis musicae Sloveniae*

Az elmúlt évtizedekben fellendült kutatási munka eredményeként a *Monumenta artis musicae Sloveniae*³⁸ köteteiben ismét a Gallus által elrendezett sorrendben jelentették meg a miséket. A MAMS 18–21. kötet tartalmazza a *Selectiores Quaedam Missae* darabjait, a 28. kötet pedig a *Missa super Apri la fenestra*, *Missa super Iam non dicam*, *Missa super Levavi oculos meos* és a *Missa super Maria Magdalena* misékkal jelent meg.

A misék előszavai előadási utasításokat nem tartalmaznak. Csupán az *Opus Musicum* első kötetének *Ad musicum* írása ad útmutatást³⁹ arra az esetre, ha kevesebb énekes áll rendelkezésre az előadáshoz. Valószínű, hogy ezt az előadási gyakorlatot a miséknél is engedélyezte, ahogyan az orgona-intavoláció is bevett gyakorlat volt a Gallus-miséknél.⁴⁰

2.3. Egyéb kiadások

Egyetlen mise, a *Missa super Pater noster* látott napvilágot önálló kiadásban 1969-ben.⁴¹ Hans Gillesberger előszava röviden összefoglalta azt, amit a DTÖ-bevezetés, valamint kiegészítette a hangszeres instrukciókkal. Ez utóbbi nem az *Opus Musicum* hasonló megállapítását⁴² idézi, hanem Michael Praetoriust. A kiadás kottaképe nem követte az elődöket, megfelezte a ritmusértékeket és a művet szekunddal feljebb transzponálta, amelyre indoklást nem adott.

³⁸ Közreadó: Danilo Pokorn és Dragotin Cvetko. A továbbiakban MAMS.

³⁹ ...*Si tuba, si cornu, si tibia, & Organa praesto, Alterius resonent distribuenda choris*. Fordítását lásd: Függelék 113.

⁴⁰ Lásd DTÖ 94–95. kötet: Orgel- Intavolierung der Missa canonica.

⁴¹ Jacobus Gallus: *Missa ad imitationem Pater noster*. Hans Gillesberger közr. (Wien, München: Verlag Döblinger, 1969).

⁴² Lásd 38. lábjegyzet.

IV. A paródiamise kompozíciós elvei Pietro Pontio és Pietro Cerone traktátusainak tükrében

A XVI. századi paródiamisék a műfaj virágkorának példái. Az előző évszázadhoz képest e művekben a komponista azt mutatta be, hogy hogyan tud az alapmű részeinek felhasználásával újat alkotni.¹

A paródiamisék kompozíciós eljárásairól, szabályairól a korszak két traktátusa ad képet: Pietro Pontio *Ragionamento di musica*² (Parma, 1588), valamint Pietro Cerone *El melopeo y maestro* (Naples, 1613) c. műve. A *Ragionamento di musica* 4 könyv 66 fejezetében, az *El melopeo y maestro* pedig 22 könyv 849 fejezetében tárgyalja a zenei ismereteket.

Pontio egy oldalnyi zárt szövegrészben³ sorolja fel az alapelveket, miszerint a mise szerkesztésének követendő elve, hogy a *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei* ugyanazon dallammal induljon. Vannak bizonyos részek, amelyeket ezen belül mozgatni lehet, természetesen a megfelelő tónusban. Tehát hangnemben el lehet térni, de a témában nem. A zeneszerző dönti el, hogy milyen megoldást választ. Hosszabb szöveges szakaszoknál megengedett a közös, együttes szövegmondás.

Cerone egy teljes fejezetben⁴ tizenkét pontban tárja elénk a paródiamise szerkesztésének elvárásait.

Mivel Gallus a paródiamisék szerkesztéséről nem tett említést az előszóban, Pietro Cerone alábbi tizenkét pontja⁵ szerint vizsgáltam meg a miséket:

1. A *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* és *Agnus Dei* tételek egy és ugyanazon idézettel kezdődjenek.
2. A *Christe* melléktémát alkalmazzon, vagy lehet szabad szerkesztésű, de ugyanabban a hangnemben.
3. Az utolsó *Kyrie*, a második és harmadik *Agnus Dei* kezdete idézhet mellékdallamot, de a szerző óhaja szerint is komponálhatja.
4. A tételeknek okvetlenül imitációs szerkesztésű zárása legyen, lehetőleg ugyanazon módon, mint a motettában.

¹ A témáról bővebben: Ludwig Finscher: „Die Messe als musikalisches Kunstwerk”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Neues Handbuch der Musikgeschichte 3/1. Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*. (Laaber: 1989) 194–272.

² Münchener Digitalisierungszentrum Digitale Bibliothek 4 Mus.th. 1243 (bsb10164960).

³ Del Modo, che si tiene in far vna Messa.

⁴ La manera que se ha de tener en componer una Missa. Cap. XIII.

⁵ Oliver Strunk: *Source Readings in Music History. 2 The Renaissance*. (New York: W. W. Norton & Company, INC, 1950, 1965): 75–78.

5. A *Christe, Et in terra, Patrem, Pleni sunt, Benedictus*, második *Agnus Dei* a hangnem konfinálásán zárjon abban az esetben, ha két egymást követő rész nem konfinálison fejeződik be.
6. Annál értékesebb a mű, minél több motívumot idéz az alapmű belső részeiből.
7. Ha a mise sollemnis (ünnepi), akkor többször ismételje meg a *Kyrie, Sanctus* és *Agnus Dei* kölcsönzését. Amennyiben ferális (hétköznapi), akkor kétszer, háromszor ismételjen, és mindig kölcsönnyaggal zárjon.
8. A *Gloria* és a *Credo* folyamatos részek sora legyen, ünnepélyesség nélkül és kevésbé legyen imitációs. Ha imitációt alkalmaz a szerző, legyen az rövid, hétköznapi, s térjen el a *Kyrie, Sanctus, Agnus Dei* hasonló szerkesztésű részeitől. Ha a *Gloria* és a *Credo* sollemnis, akkor művészi elrendezésben két- és háromszólamú imitációs szakaszokat tartalmaz.
9. A *Credoban* három helyet kell kiemelni: *Jesu Christe, Et incarnatus, Crucifixus*. A jó szerző ájtatos konzonanciákkal és lassabb értékekkel hangsúlyozza jelentésüket. Nagy hiba e szakaszoknál imitációt alkalmazni.
10. A *Christe, Crucifixus, Pleni sunt caeli, Benedictus*, második *Agnus Dei* szövegrészeknél a szerző szabadon élhet azzal a lehetőséggel, hogy kevesebb szólamot írjon. Ez azonban elegánsabb stílust és kidolgozást kíván. E részek a mű virágai.
11. A szerző az *Agnus Dei* végéhez adjon több hangot, azaz több szólamot, vagy duplázza meg a kórust.
12. Ha a komponista alapul vesz motettát, madrigált, vagy chansont, említse meg a címben az alapmű címét.

A 12. pontot nem említem az elemzéseknél, mert a misék tartalomjegyzéke (Index Missarum)⁶ tartalmazza az alapul vett motetták címét, tehát ennek a kritériumnak Gallus paródiamiséi minden esetben megfelelnek.

⁶ Lásd: Függelék 101.

V. *Selectiores Quaedam Missae* I. kötet

1. *Missa super Undique flammatis*

A *Selectiores Quaedam Missae* első kötetének első darabja a hét szólamra írt *Missa super Undique flammatis*. A mű alapját, az *Undique flammatis* című motettát Gallus Pavlovsky püspökké választása alkalmából írta. A szöveg dicsőítő költemény, himnusz. 1579-ben a szerző e mű nyomtatott kiadásával foglalta el a *musicorum capellae choro praefectus*¹ állást Pavlovsky püspöknél.

A XX. század elejéig a nyomtatvány Tenor2 szólama maradt fenn,² de később elveszett. 2000-ben Edo Škulj³ e himnuszt még azokhoz a művekhez sorolta, melyeknek szerzősége vitatható.

2006-ban a *Monumenta Musicae Slovacae*⁴ sorozatban Elena Kmeťová közzétett egy olyan, kéziratban talált motettát a szlovák területről, melyről bebizonyította, hogy Gallus műve. Az *Angeli laetantur* kéziratban maradt fenn a lőcsei és a bártfai zenei gyűjteményben.⁵ A hét szólamból azonban a Szoprán, Tenor1 és Tenor2 került elő. A hiányzó szólamokat Samuel Marckfelner I., valamint Caspar Plotz és Johann Plotz tabulatúráskönyvéből rekonstruálták.⁶

A kiadvány bevezetője utalt arra, hogy e motetta revideálása jelentős előrelépés lehet a *Selectiores Quaedam Missae* szempontjából.

A paródiamiséit megvizsgálva látható, hogy a mise kezdete hangról hangra egyezik az *Angeli laetantur* című motettával. Azonban nem csak a kezdet, hanem a felhasznált anyagok is mind megtalálhatók a műben. Tehát az *Angeli laetantur* és az *Undique flammatis* csupán a szövegében különbözik, zenei szerkezete azonos lehet.

A DTÖ-kiadás az alapdallamot elveszetteknek tekinti, ezért semmiféle utalást nem találunk a motetta és a mise közti kapcsolatra. Az *Angeli laetantur* motetta

¹ Marko, Motnik: *Jacob Handl-Gallus. Werk-Überlieferung-Rezeption*. (Tutzing, Verlegt Bei Hans Schneider, 2012) 315.

² Paul Amadeus Pisk foglalkozott ezzel a lappal.

³ Edo Škulj: *Clare vir. Ob 450-letnici rojstva Jacobusa Gallusa (1550–1591)*. Ljubljana, 2000 [Zum 450. Geburtstag von Jacobus Gallus (1550–1591) Zala Breittfuss–Inzko (ford.)]: 171.

⁴ Iacobus Gallus: *Angeli laetantur de mirando*. Elena Kmeťová (szerk.) *Monumenta Musicae Slovacae*. (Bratislava: Hudobné centrum, 2006).

⁵ Iacobus Gallus: *Angeli laetantur de mirando*. Elena Kmeťová (szerk.) *Monumenta Musicae Slovacae*. (Bratislava: Hudobné centrum, 2006) 21.

⁶ Iacobus Gallus: *Angeli laetantur de mirando*. Elena Kmeťová (szerk.) *Monumenta Musicae Slovacae*. (Bratislava: Hudobné centrum, 2006) 21.

segítségével azonban lehetőség adódik a motetta és a mise zenei szövetének összehasonlítására.

A motetta hét szólamú: két szoprán, két alt, két tenor és basszus szólamok énekelnek. Szövege⁷ a karácsonyi ünnepkörhöz tartozik; annak tárgyalásától jelen esetben eltekintek. Az elemzéskor a szövegi szakaszokat azonban eszerint idézem.

A motetta zenei anyaga két részre osztható, azonban ez a két egység nem válik el élesen egymástól. Az első rész erős *d-g* zárlatából rögtön indul ki a második szakasz (*Ergo vos homines*). A főként homofón tömböket a *fuge* szó megjelenése alakítja polifónná, mely a darab végéig ismétlődik.

C.⁸ 1.

Cerone első elvének sajátos módon felel meg a *Missa super Undique flammatis*, mert három különböző eljárással használja fel az idézetet. A *Kyrie* és a *Credo* a motetta pontos idézetével indul [1. kottapélda: mise 1–9. ü., motetta 1–20. ü.].

⁷ A latin szöveget Martin Zborjova revideálta 2006-ban.

⁸ Cerone traktátusának pontja, lásd IV. fejezet. A rövidítést a továbbiakban hasonlóan alkalmazom.

Soprano 1
Ky - ri - e, e - lei - son, Ky - ri -

Soprano 2
Ky - ri - e, e - lei - son, Ky - ri -

Alto 1
Ky - ri - e, e - lei - son, Ky - ri -

Alto 2
Ky - ri - e, e - lei - son, Ky - ri -

Tenor 1

Tenor 2

Bass

S 1
e, e - lei - son,

S 2
e, e - lei - son,

A 1
e, e - lei - son,

A 2
e, e - lei - son, Ky - ri - e, e - lei - son,

T 1
Ky - ri - e, e - lei - son,

T 2
Ky - ri - e, e - lei - son,

B
Ky - ri - e, e - lei - son,

Soprano 1
An - ge - li lac - tan - tur de mi - ran - do o -

Soprano 2
An - ge - li lac - tan - tur de mi - ran - do o -

Alto 1
An - ge - li lac - tan - tur de mi - ran - do o -

Alto 2
An - ge - li lac - tan - tur de mi - ran - do o -

Tenor 1

Tenor 2

Bass

S 1
- pe - re tan - to,

S 2
- pe - re tan - to,

A 1
- pe - re tan - to,

A 2
- pe - re tan - to, an - ge - li lac - tan - tur de mi - ran - do

T 1
An - ge - li lac - tan - tur de mi - ran - do

T 2
An - ge - li lac - tan - tur de mi - ran - do

B
An - ge - li lac - tan - tur de mi - ran - do

A motetta kezdetének teljes zenei anyagát átveszi a mise, azonban a 6. ütemben díszesebb a szövete néhány hanggal. A Szoprán1 hangismétlés helyett tercre ugrik lefelé, a Szoprán2 pedig tercet felfelé, kicserélve így egymás hangjait. A motívum záróhangján a Szoprán2 felfut *d*-re, az Alt1 *fisz*t kettőzve megelőlegez. Az Alt2 a *g*-re érkezés helyett *d*-n megáll, majd szünet után indítja az új *Kyriét* *g* hangon. A Tenor1 és 2 felcserélődik, de még három ütemen át idéz a motettából.

A *Gloria* három ütemet idéz, indítása szólamilag és szöveileg megegyezik a motettával, de a ritmika már a 3. ütemtől változik, ami dallami változásba torkollik. Az alsó három szólam belépése megmarad a modell elejéből.

A *Sanctus* tutti kezdése kölcsönzi a motetta kezdő akkordját és a szólamok első két hangját, kiemelve a kvintugrást. Az *Agnus Dei* csupán a kezdőakkordot és a szólamok belépésének sorát veszi át. Ettől kezdve a tétel végéig önálló kompozícióval állunk szemben.

C. 2.

A *Christe* szakasz önálló kompozíció, a szerző mellékdallamot sem használt fel benne.

C. 3.

Az utolsó *Kyrie* és a második *Agnus Dei* mellékdallamot idéznek. A visszatérő *Kyrie* átvesz a motetta *in nativitate* szakaszából. A Tenor1 oktávugrását kvintre igazítja a Tenor2-ben, illetve a szöveg miatt szinkópált ritmus kerül előtérbe. A Basszus megtartja oktávugrását, a Tenor1 pedig hangsúlyos ütemrészen lép be. Az Alt1 és Alt2 szólamokat módosítással felcseréli. Változatlan a Szoprán2 (bár elhagyja a *fisz*t) és a Szoprán1. [2. kottapélda: 2. *Kyrie* 1–5. ü., motetta 30–40. ü.]

Soprano 1 Ky - ri - e, e - lei - son,

Soprano 2 Ky - ri - e, e - lei - son,

Alto 1 Ky - ri - e, e - lei - son, Ky - ri - e, e - lei - son,

Alto 2 Ky - ri - e, e - lei - son,

Tenor 1 Ky - ri - e, e - lei - son,

Tenor 2 Ky - ri - e, e - lei - son,

Bass Ky - ri - e, e - lei - son,

Soprano 1

Soprano 2 in

Alto 1

Alto 2 in na - ti - vi - ta -

Tenor 1 in na - ti - vi - ta -

Tenor 2 in na - ti - vi - ta -

Bass in na - ti - vi - ta -

S 1 in na - ti - vi - ta - te Chri - sti

S 2 na - ti - vi - ta - te Chri - sti

A 1 in na - ti - vi - ta - te

A 2 te, in na - ti - vi - ta - te Chri - sti

T 1 te Chri - sti

T 2 te

B te Chri - sti

Az öt ütemes idézet folytatása a motettával ellentétben nem mozdul el a *b* felé, hanem a *g*-re vezet, ahonnan a *plaudite* szónak megfelelő deklamált szakaszt kölcsönözni tudja. [3. kottapélda: Kyrie 9–13. ü., motetta 81–84. ü.]

Soprano 1
Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - lei - son, Ky - ri - e, e - lei - son,

Soprano 2
Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - lei - son,

Alto 1
Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - lei - son, Ky - ri - e, e - lei - son,

Alto 2
Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - lei - son,

Tenor 1
Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - lei - son, Ky - ri - e, e - lei - son,

Tenor 2
Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - lei - son, Ky - ri - e, e - lei - son,

Bass
Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - lei - son, Ky - ri - e, e - lei - son,

Soprano 1
plau - di - te, plau - di - te

Soprano 2
plau - di - te, plau - di - te

Alto 1
plau - di - te, plau - di - te

Alto 2
plau - di - te, plau - di - te

Tenor 1
plau - di - te, plau - di - te

Tenor 2
plau - di - te, plau - di - te

Bass
plau - di - te, plau - di - te

3. kottapélda

A második *Agnus Dei* idézete kérdéses, hiszen a három helyett csupán kétszer szólal meg az *Agnus Dei*. A második a *Dona nobis pacem*mel fejeződik be.

C. 4.

Az öt tétel zárása imitációs szerkesztésű, azonban nem azonos alanyból indulnak ki.

A *Kyrie* és a *Sanctus* a motetta *vocati, Vita beata veni* szakaszának átvételével zár. A *Kyrie*-zárlatban a 14. ütemtől a Tenor1 a kvint-kvárt ugrásokban gazdag imitációs szakaszt indítja, amihez a felső szólamok is társulnak, azonban két ütem után a zárlat eltér. A Szoprán2 és a Tenor2 orgonapontja felett az idézett ugrásokból önálló kadencia bontakozik ki.

A *Sanctus* vége, a *Dominus Deus Sabaoth* szintén a *Vita beata veni* hangjait kapja, a zárlati *g* akkordot azonban továbbvezeti. A *Vita* két egész értéke helyett a *Dominus* pontozott fele hangismétléssel jelenik meg. A Szoprán1 és 2 felcserélődik. Az Alt2 az Alt1 szólamát énekli, mert ez utóbbi új dallamot kap. A Tenor1 és 2 szintén cserélődik.

A *Gloria* és a *Credo* zárlatai a motetta *fuge* szakaszából táplálkoznak, hiszen az *Amen* szótagszámának egyezése miatt alkalmas arra, hogy a motetta bőven kifejtett *fuge*-dallamait felidézze.

A szólamok belépése a motettában Szoprán1, Tenor2, Szoprán2, Basszus, Alt1, Alt2. A misében a Basszus az alaphangot tartja, mely fölött a szólamok a Tenor2, Tenor1, Szoprán2, Szoprán1, Alt1, Alt2 sorrendben lépnek be. A Basszus a továbbiakban a zárlatig citál a motettából.

A Tenor1 és 2 szólam két ütemben felcserélődött, a Tenor2 miután oktávot jár be, hangról hangra egyezik a motettával. A zárlatnál mindkét tenor szerepet kap, de a Tenor1 nem *eszről*, hanem alsó váltóhangról ér a záró *d*-re. Az Alt1 és 2 megtartja az eredeti szólamát a 123. ütemig, ahonnan az Alt1 díszítést, majd orgonapont *g*-t kap. A Szoprán1 és Szoprán2 amellet, hogy felcserélődött, a Szoprán1 a 123. ütemtől belső kis ismétlés után a *d–g* kvintet járja be, majd oktávugrás után kiterjeszti az ambitust és végül felső váltóhangról késleltetéssel ér saját szólamának záróhangjára (*h*). A Szoprán2 szólam szintén követi a motetta Szoprán1 szólamát a 124. ütemig, ahol a *d–g* kvintet bejárva szintén saját záróhangját éri el (*d*).

Az *Amen* szakasz ritmikája a motettához képest többször változik: kisebb értékű hangok indítanak, illetve a szünetek kimaradnak. [4. kottapélda: Gloria 116–127. ü., motetta 146–167. ü.]

Soprano 1
A - men, a - men, a - men, a - men,
Soprano 2
A - men, a - men, a - men, a -
Alto 1
A - men, a - men, a - men, a -
Alto 2
A - men, a - men, a - men,
Tenor 1
A - men, a - men, a -
Tenor 2
A - men, a - men, a -
Bass
A - men, a - men, a - men,

S 1
a - men, a - men, a - men, a - men, a - men,
S 2
- men, a - men, a - men, a - men, a - men,
A 1
- men, a - men, a - men,
A 2
men, a - men, a - men, a - men, a - men,
T 1
- men, a - men, a - men, a - men, a - men,
T 2
- men, a - men, a - men,
B
a - men, a - men, a - men, a - men,

Soprano 1
fu - ge, fu - ge, fu - ge,
Soprano 2
fu - ge, fu - ge, fu - ge,
Alto 1
fu - ge, fu - ge, fu - ge, fu - ge, fu -
Alto 2
fu - ge, fu - ge, fu -
Tenor 1
fu -
Tenor 2
fu - ge, fu - ge,
Bass
fu - ge, fu -

ff
S 1
fu - ge, fu - ge, fu - ge, fu - ge, fu - ge, fu - ge!
S 2
- ge, fu - ge, fu - ge, fu - ge, fu - ge, fu - ge!
A 1
ge, fu - ge, fu - ge, fu - ge!
A 2
ge, fu - ge, fu - ge, fu - ge!
T 1
ge, fu - ge, fu - ge, fu - ge, fu - ge!
T 2
fu - ge, fu - ge, fu - ge!
B
- ge, fu - ge, fu - ge, fu - ge, fu - ge, fu - ge!

4. kottapélda

A *Credo Amenjét* a motettához hasonló ereszkedő skálák készítik elő (*et vitam venturi*). Az idézet a Basszus szólammal indul. A megoldás az eddigiektől eltérő, hiszen nem az *a* hangról lefutó dallamok indítanak, hanem a *d*-ről kezdő sorok. Végül a 180. ütemtől a motetta szólamaihoz hűen, változó ritmussal elindul a záró citátum: a Szoprán1 kvintet a 180. ütem végén, a Szoprán2 kvártot ugrik. A Szoprán1 a *c*-ről induló kvintje helyett szünetel, majd az utolsó két ütemben kvárttal, felső váltóhangról, a záróakkord kvintjén zár. Szintén a zárlati formulát változtatta meg a szerző a Szoprán2-ben is, ami az akkord tercére érkezik. Az Alt1 szinte változatlan, egy díszítőhang kivételével, az Alt2 bővül és *h* helyett *d*-n végez. A Tenor1 és 2 helyet cserél és a Tenor2 nona ugrással a kis *d*-n zár.

A *Credo Amenje* tehát nem csak a motetta zárlatának paródiája, hanem a *Gloria* zárlatának is egy variánsa. A *Gloria* Tenor1 és Tenor2 szólama (felcserélve), az Alt2 és Basszus betoldott futama, illetve a Szoprán1 és 2 összefésülése, motívumcseréje.

Az *Agnus Dei* zárlata új dallam, önálló alkotás.

C. 5.

A *Christe, Et in terra, Patrem, Pleni sunt, Benedictus* és második *Agnus Dei* közül csak a *Christe* zár a hangnem konfinálásán, azaz *d*-n. A többi tételszakasz mind g-zárlatot kap. Gallus az *Adoramus te, a Iesu Christe, a cuius regni non erit finis* részek végénél alkalmazza a konfinálist.

C. 6.

A misében sok más helyen is találkozunk idézettel az alapul felhasznált motettából. Az első *Kyrie* három alsó szólama a 9–11. ütemig változatlan, majd – a szövegi hangsúlyok illetve a szöveg rövidege miatt – kihagyás után megtartja a motetta *opere tanto* zárlatát. A visszatérő *Kyrie* kezdetén kívül a négy felső szólam a fent említett *plaudite*-dallam után egy betoldott taktust követően más szólambeosztásban (Szoprán1, Szoprán2, Alt1, Tenor1 helyett Szoprán1, Szoprán2, Alt1, Alt2) és díszesebb ritmikával veszi át a motetta *Tu mors tu crulente* szólamait. [5. kottapélda: 2. *Kyrie* 13–15. ü., motetta: 111–115. ü.]

Soprano 1
Ky - ri - e, _____

Soprano 2
Ky - ri - e, e - lei - son, _____

Alto 1
Ky - ri - e, _____

Alto 2
Ky - ri - e, _____ e - lei - son, _____

Tenor 1

Tenor 2

Bass

Soprano 1
Tu, _____ mors tru - cu - len - ta, fu - ge!

Soprano 2
Tu, _____ mors tru - cu - len - ta, fu - ge!

Alto 1
Tu, _____ mors tru - cu - len - ta, fu - ge!

Alto 2

Tenor 1
Tu, _____ mors tru - cu - len - ta, fu - ge!

Tenor 2

Bass

5. kottapélda

A *Gloria Laudamus te* szólam-összeállítása kétkórusos hatást mutat, mely a motettában is gyakran megjelenik.

Az *Adoramus te a Vita beata* (101. ü.) akkordikus gondolkodását, jellegzetes ugrásait osztja el az összes szólam között. A Basszus tartott hangjai fölött leginkább a Szoprán2 és az Alt1 ismerős dallama hallható, majd kibővített kadencia után a szólamok felosztása a *Domine Deus* szakaszban emlékeztet a motettára.

A szövegi hangsúlyok az újabb idézetnek kínálnak helyet: a *suscipe* szó megfelel a *plaudite* hangsúlyrendjének. A 69. ütemben induló *suscipe, suscipe* frázis hangról hangra megegyezik, de a továbbiakban ismétlésből kiindulva az oktávugrás után egyes szólamok szünetelnek és az *ad coelos Filium Dei* hangkészletéből

kiindulva érik el a *d*-zárlatot. A Tenor1 szólam önálló dallammal egészíti ki a kvartettet. A hét szólam belépése ismét citátum a motettából. [6. kottapélda: Gloria 74–78. ü., motetta 100–107. ü.]

The image displays two systems of musical notation for a choir. Each system consists of seven staves, labeled Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The first system is in 4/4 time and features the lyrics: "Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris,". The second system is in common time (C) and features the lyrics: "Vi - ta be - a - ta ve - ni!". The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, with the lyrics written below each staff.

6. kottapélda

A Szoprán1 és 2 felcserélődik, az Alt1 pedig az előző Tenordallamhoz hasonlóan új kompozíció. Ezt követi a többi szólam is a további ütemekben.

A páratlan lüktetésű *Quoniam*-rész a motetta szólamcsoportosítását idézi fel: az alsó és a felső szólamok a többkórusos technikára hasonlítanak. Az Alt1 szólam csatlakozik az alsó szólamok csoportjához ismételt *f* hanggal. E rész felidézi a motetta *descendit* ütemeinek hosszú értékeit és hangkészletét.

Újabb kölcsönzésben folytatódik az *in gloria Dei*, már-már előlegezve az *Ament*. Öt szólama az eddigihez képest egyedi idézet: a Basszus szólam a motetta Tenor1 szólamának átalakítása. A *Spiritu g*-zárlata miatt egy eddig is többször énekelt *g-d* kvint után a Tenor1 szólam fő hangjait kapja a Basszus.

A Tenor2 szólam a Szoprán2-t majd a Szoprán1-t rejti magában, míg a Tenor1 a Szoprán1 kezdetét és a Szoprán2 dallam végét. Az Alt1 eltérőbb, a Szoprán2-vel kiegészítve adja ki a motetta Alt1 szólamát. Hasonló elvvel dolgozza ki a következő két ütemet is, amelyet a motettákban a mélyjárású szólamok énekelnek. Itt a felső négy szólam hordozza ezt a dallamanyagot, kisebb változtatásokat alkalmazva. Ugyanez a két ütem a 139. ütemtől a felső szólamokban helyezkedik el, de az Alt2 helyett a Tenor1 társul. [7. kottapélda: Gloria 110–115. ü.; motetta 111–116. ü.]

The image shows two systems of musical notation for a choir. The first system covers measures 110-115 of the Gloria and measures 111-116 of the Motetta. The second system covers measures 115-116 of the Gloria and measures 116-117 of the Motetta. The vocal parts are Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The lyrics are in Latin and Hungarian. The first system is in 3/4 time, and the second system is in 4/4 time.

System 1 (Measures 110-115 of Gloria, 111-116 of Motetta):

- Soprano 1: Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris.
- Soprano 2: Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris.
- Alto 1: Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris.
- Alto 2: Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris.
- Tenor 1: in glo - ri - a De - i Pa - tris.
- Tenor 2: in glo - ri - a De - i Pa - tris.
- Bass: in glo - ri - a De - i Pa - tris.

System 2 (Measures 115-116 of Gloria, 116-117 of Motetta):

- Soprano 1: Tu, mors tru - cu - len - ta, fu - ge!
- Soprano 2: Tu, mors tru - cu - len - ta, fu - ge!
- Alto 1: Tu, mors tru - cu - len - ta, fu - ge!
- Alto 2: (Silent)
- Tenor 1: Tu, mors tru - cu - len - ta, fu - ge!
- Tenor 2: (Silent)
- Bass: (Silent)

7. kottapélda

A *Gloriában* említett módon a *Credo* 15. ütemétől induló homofón szakaszok kétkórusos elosztásban követik egymást, azonban egy szólam, az Alt2 ismét folyamatosan énekel a második kórusal (*et in unum*). A folytatásban a Tenor2 veszi át ezt a szerepet, ahogyan azt a motettában is teszi.

A *descendit* (motetta 55. ü.) szólamai sűrítve – a két szólamtömb egymás fölé helyezve – jelennek meg a *Iesum Christum* szövegi rész felett. A Basszus, Alt2, Tenor2, Szoprán2 teljes szólamát éneklí a mise Basszus, Tenor1, Alt2 és Szoprán1 szólama.

A mise *descendit* (mise 50. ü.) szövege átveszi a motetta lefutó *fuge* kvintjét, ám kevés előzménnyel. A Basszus dallam (motetta 145. ü.) zárását diminuálja az Alt2-ben, az Alt2 zárását a Szoprán1-ben; a többi szólam ebbe a hangzásba illeszkedik.

A szólamok a *Gloriához* hasonló sorrendben lépnek be. A Basszus azonban ismét a lefutó dallamot hozza, nem az orgonapontot. A téma megtartotta motettabeli ritmusát, azonban a lefutó kvint utáni oktávugrást a Szoprán1-ben, Tenor1-ben kvárt-, a Szoprán2-ben kvint-lépéssel finomítja. A kölcsönanyag a motetta utolsó öt ütemét kihagyja, hiszen a *Credo* tovább folytatódik az *Et incarnatus* szakasszal.

Az *Et Filio* záró akkordja indítja a kölcsönvételt a *simul adoratur*hoz. A Basszus egyenletes egészekben mozog, ahogy a motetta 101. ütemében is. A Tenor2 súlytalan ütemrészen, egy hang kihagyásával lép be. Végül a Basszus kvintugrását átveszi. A Tenor1 saját szólamát viszi. Az Alt2 saját dallama után bekapcsolódik a Basszus kvárttal magasabb imitációjába. Az Alt1 csupán leahagyja az oktávugrását, a szerző hangismétlést alkalmaz. A Szoprán2 és a Szoprán1 hat ütemet idéz, ez utóbbi apró átmenő hanggal gazdagodik. [8. kottapélda: *Credo* 134–140. ü., motetta 100–107. ü.]

Soprano 1
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur

Soprano 2
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur

Alto 1
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur

Alto 2
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur

Tenor 1
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur

Tenor 2
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur

Bass
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur

Soprano 1
Vi - ta be - a - ta ve - ni!

Soprano 2
Vi - ta be - a - ta ve - ni!

Alto 1
Vi - ta be - a - ta ve - ni!

Alto 2
Vi - ta be - a - ta ve - ni!

Tenor 1
Vi - ta be - a - ta ve - ni!

Tenor 2
Vi - ta be - a - ta ve - ni!

Bass
Vi - ta be - a - ta ve - ni!

8. kottapélda

A 140. ütem zárlatához néhány ütemes szabad kompozíció vezet, azonban az új szakaszban a motetta-idézet folytatását halljuk hármassal. A *Tu, mors* Basszus, Tenor2, Alt2, Szoprán2 kvartettje a mise Basszus, Tenor1, Alt1, Szoprán2 szólamaiban hangzik el. A hármassal és a szótagszám változtatást igényel a ritmusban: [9. kottapélda: Credo 141–144. ü., motetta 107–111. ü.]

Soprano 1

Soprano 2
qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas

Alto 1
qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas

Alto 2

Tenor 1
qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas

Tenor 2

Bass
qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas

Soprano 1

Soprano 2
Tu, mors tru - cu - len - ta, fu - ge!

Alto 1

Alto 2
Tu, mors tru - cu - len - ta, fu - ge!

Tenor 1

Tenor 2
Tu, mors tru - cu - len - ta, fu - ge!

Bass
Tu, mors tru - cu - len - ta, fu - ge!

9. kottapéllda

Belép a hiányzó három szólam, társul hozzájuk a Szoprán2 és folytatják az idézetet. A motívum zárása azonban egy akkorddal előbb történik, mint a modellben. Ismét néhány ütemmel később folytatódik az átvétel az alpmű korábbi szakaszából. A *Confiteor* pontozás nélküli ritmussal hozza a motetta *plaudite*-jét, de a zárathoz nem ér el, hiszen még egy sornyi szöveget beékel (*in remissionem*).

Az újabb szakasz ismét előbbre nyúl, a *Christi, filii* ütemeihez. A szöveg miatt a ritmika teljes átalakítást kíván. [10. kottapéllda: Credo 165–170. ü., motetta 39–47. ü.]

The image shows two systems of musical notation for a choir. Each system consists of seven staves, labeled Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The music is written in a single system with a common time signature. The lyrics are in Latin and are printed below each staff.

System 1:

Soprano 1: Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum

Soprano 2: Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum

Alto 1: Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum

Alto 2: Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum

Tenor 1: Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum

Tenor 2: Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum

Bass: Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum

System 2:

Soprano 1: Chri - sti, fi - li - i, fi - li - i De - i

Soprano 2: Chri - sti, fi - li - i, fi - li - i De - i

Alto 1: Chri - sti, fi - li - i De - i

Alto 2: Chri - sti, fi - li - i, fi - li - i De - i

Tenor 1: Chri - sti, fi - li - i, fi - li - i De - i

Tenor 2: Chri - sti, fi - li - i, fi - li - i De - i

Bass: Chri - sti, fi - li - i, fi - li - i De - i

10. kottapélda

A motívumot a Tenor1 indítja, mely elveszi a Szoprán 2-ből hiányzó kezdő *a* hangot és beleolvad az Altba, majd a Tenor szólamot idézi. A Basszus az *f* helyett oktávval mélyebbről, *f*-ről ér a zárlati *b*-re. A Tenor2 és az Alt2 együtt indul, a motetta Tenor1 kezdetét kapja a Tenor2. A Szoprán2 átadja tehát kezdő *a* hangját a Tenor1-nek, de a többi hangot megtartja. A legvégső belépő két szólam, az Alt1 és Szoprán1 szintén elhagyja motettabeli kezdőhangját.

C. 7.

A *Kyrie eleison* ismétlésének száma az első részben 5-6, a harmadik részben 9. A *Sanctus*ban négyszer hangzik el a kezdőszó, az *Agnus Dei*-ben kórusonként kétszer.

A traktátus alapján is arra lehet következtetni, hogy a *Missa super Undique flammatis* nem ferialís, hanem sollemnis.

C. 8.

Gallus a *Gloriát* és a *Credót* összefüggő tételsornak komponálta, melyben előfordulnak imitációs szakaszok. A *Gloria Domine Fili unigenite, Domine Deus Agnus Dei* és *Iesu Christe* szövegrészei néhány ütemes imitációval emelkednek ki. Végül az *Amen* szintén ily módon zár. A *Credoban* ugyanez jellemzi a *descendit, Et resurrexit, Et ascendit, Et exspecto resurrectionem mortuorum* és az *Amen* taktusait.

C. 9.

A *Iesu Christe, Et incarnatus* és *Crucifixus* megzenésítése eltér a Cerone-elvtől. A *Iesu Christe* alapjában homofón: *b–f–b* majd *g–d–g* basszus felett először kevésbé pontos, majd pontos motettaidézettel folytatódik. [11. kottapélda: Gloria 99–110. ü., motetta 55–74. ü.]

Két szólam kivételével egész értékekben énekel, azonban a Szoprán1 a Tenor2-t imitálja oktávban, díszes szinkópált ritmussal.

Az *Et incarnatus* fölött a tutti kórus énekel egész értékekkel. Meglepő változást mutat a *Crucifixus*, ami nem a motetta, hanem a mise *Kyrie* tételének polifón részét idézi: a *Christe* témáiból és imitációjából indul ki. Az Alt2 helyett az Alt1 kezd, belép a Szoprán1. Mindkettő dallama azonban továbbvezet, hiszen a *Crucifixus* több szótagos. A *Christével* ellentétben itt két-két szólam éneklí a szövegrészt.

C. 10.

A *Christe* nem él a szólócsoport lehetőségével, de a soggettojából kiinduló *Crucifixust* már két-két szólam éneklí. Háromszólamú, önálló kompozíció a *Pleni sunt caeli*. A *Benedictus* négy szólamra írt tétel, mely szintén a *Christe*-témából ered.

C. 11.

Az *Agnus Dei* nyolc szólamra bővült és a hagyományos 4+4 szólamú, kétkórusos osztást mutatja.

2. Missa super Pater noster

A mise alapja Gallus *Opus Musicum* I. kötetének *Pater noster*⁹ című motettája. A motetta a *Pater noster* imádság szövegére és gregorián dallamára épül, polifón és homofón szerkesztést követ, díszes *Amen*nel zár. A nyolc szólamra, két kórusra komponált mű szólamai: Szoprán1, Alt1, Tenor1, Basszus1 és Szoprán2, Alt2, Tenor2, Basszus2. A paródiamise megtartotta a kétkórusos elrendezést.

C. 1.

A *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei* azonos citátummal indulnak.

A mise első tétele, a *Kyrie* az alapul vett motetta idézetével nyit. A modellhez képest apró eltérés, hogy a Tenor1 helyett a Tenor2 kezdi a misét, és a ritmus igazodik a szövegváltozáshoz. A Basszus1 és Basszus2 átmenő hanggal, illetve apró zárlati formulával gazdagodik.

A Szoprán szólamok helyet cserélnek, azonban a szerző a zárlat előtt eltér az alaptól: augmentál, majd betold egy ütemet. Végül a Szoprán1 a kadenciához érve szekunddal magasabb, így más akkordra érkeznek. [12. kottapélda: *Kyrie* 1–10. ü., motetta: 1–10. ü.]

⁹ DTÖ 24/16.

Soprano 1

Soprano 2 Ky - ri -

Alto 1

Alto 2

Tenor 1 Ky - ri - e, e - lei -

Tenor 2 Ky - ri - e, e - lei - sem, Ky - ri - e, e - lei -

Bass 1 Ky - ri - e, e - lei -

Bass 2 Ky - ri - e, e - lei -

S1 Ky - ri - e, e - lei - son,

S2 e, e - lei - son, Ky - ri - e, e - lei - son,

A1 Ky - ri - e, e - lei - son,

A2 Ky - ri - e, e - lei - son,

T1 son,

T2 son,

B1 son,

B2 son,

Soprano 1 Pa - ter

Soprano 2

Alto 1

Alto 2

Tenor 1 Pa - ter no - ster, qui es in cae - lis, qui es in cae -

Tenor 2 Pa - ter no - ster, qui es in cae -

Bass 1 Pa - ter no - ster, qui es in cae -

Bass 2 Pa - ter no - ster, qui es in cae -

S1 no - ster, qui es in cae - lis, qui es in cae - lis,

S2 Pa - ter no - ster, qui es in cae - lis,

A1 Pa - ter no - ster, qui es in cae - lis,

A2 Pa - ter no - ster, qui es in cae - lis,

T1 lis,

T2 lis,

B1 lis,

B2 lis,

A *Gloria* szintén a modell első tíz üteméből indul ki. A *Kyrie* szólamcseréit megtartja. Az első kórus négy taktus után eltér és zárata *f* tonalitásba vezet.

A *Credo* hangról hangra átveszi a modell bevezetését. Az első kórus szólamcseréje mellett a Szoprán1 egyszerűsítését, és a Szoprán2 díszítését hozza. A második kórusban a Tenor1 cserél helyet a Tenor2-vel, valamint a Basszus2 *omnipotense* a *Kyrié*hez hasonlóan átmenő hangokkal éri el a *b* hangot. A hangról hangra való megegyezést elősegíti a latin szöveg szótagszámainak azonossága: *Patrem omnipotentem, Pater noster qui es in.*

A *Sanctus* a motetta elejének Basszus-témáit kölcsönzi. A soggetto kvinttel magasabb változata a Tenor2-ben hangzik el, amelyet a Tenor1 ugyanerről a hangról imitál. A Basszus1 és 2 pedig a modell kezdőhangjáról, *f*-ről kezd.

Az *Agnus Dei* visszatér a motetta teljes kezdetéhez, és a *Kyrié*nél bemutatott módon veszi át az első tíz ütemet.

C. 2.

A *Christe* az alapmű Basszus-soggettojából bontja ki az egyre sűrűbb imitációt, mely a *Pater noster* végéhez hasonló szerkezet. A motetta *Amen* szakaszában egymás után, negyed szünet különbséggel lépnek be a szólamok hasonló témával. Ott kilenc ütemes dallamot imitálnak a szólamok, melynek két része hasonló motívumokból építkezik. Az átvett Basszus-dallam szintén kilenc ütemes egység, melynek két része ugyanabból a témából építkezik, csupán kvinttel magasabban indul. Ahogy az *Amen*ben az Alt szólamok lerövidülnek, csupán a kezdő hangokat imitálják, úgy a *Christe* Alt szólamai is kisebb terjedelműek.

C.3.

Az utolsó *Kyrié*ben Gallus a szabad komponálás lehetőségével élt. Hármass metrumot választott, amely általam elemzett miséiben ritkán fordult elő e résznél. A témafejek a gregorián Mindenszentek Litániájának a *Pater noster*hez hasonló kettő-négy hangos recitatív szakaszainak felelgetését vették át.

Az *Agnus Dei* ezzel szemben a modell mellékdallamát idézi. A *qui tollis peccata a fiat voluntas tua* (28. ü.) harmóniáiból indul ki és fejleszti azt tovább.

A három *Agnus Dei* helyett a szerző e misében is csupán egyet komponált.

C. 4.

A *Kyrie* eltér a Cerone-traktátustól, mert a tutti kórus polifón helyett homofón szerkesztésben zárja a tételt. Leegyszerűsíti a motetta-zárlatot; a szólamok záró lépéseit és irányát veszi át. [13. kottapélda: 2. *Kyrie* 32–34. ü., motetta 86–89. ü.]

The image displays two systems of musical notation for a choral setting. The first system shows the vocal parts (Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2) with the lyrics "Ky - ri - e, e - lei - son." The second system shows the same vocal parts with the lyrics "a - men, a - men." The notation includes clefs, key signatures, and time signatures, along with musical notes and rests.

13. kottapélda

A *Gloria cum Sancto Spiritu* szakasza díszes dallam, mely bevezeti a teljes egészében idézett *Pater noster Amenjét*.

Ez utóbbi dallam a *Credo Amenjében* ismét hallható, de a Szopránok és a Tenorok felcserélésével. Csupán az utolsó két taktus tér el a motettától, hiszen a Szoprán1-et és 2-t visszacseréli, így ugrással érkezik a záróhangra. Az Alt

szólamokat szintén felcseréli (210. ü.), de a kadenciát változatlanul megtartja. [14. kottapélda: Credo 209–214. ü., motetta 84–89. ü.]

The image displays two systems of a musical score for a choral setting of 'a - men, a - men, a - men'. Each system contains eight staves, one for each voice part: Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. The music is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics 'a - men, a - men, a - men' are distributed across the staves, with some parts having longer melodic lines and others providing harmonic support. The first system shows the beginning of the phrase, and the second system shows the continuation and conclusion of the phrase.

14. kottapélda

A *Sanctus* és az *Agnus Dei* vége a *Kyrié*hez hasonlóan egyszerűsített kadenciával és homofón szerkesztéssel zár.

C. 5.

A hangnem konfinálásán, a *c*-n zár a *Christe* és a *Pleni sunt caeli*. Az *Et in terra*, a *Patrem*, a *Benedictus* és az *Agnus Dei* *f*-zárlatra érkeznek.

C. 6.

A *Kyrie*-tétel idézetei egyes szakaszok szólamait veszik át, és ehhez önálló dallamokat társítanak. Ily módon hallható a Tenor1-ben a *fiat voluntas tua* szakasz (15. ü.), amelyet a Tenor2 is megszólaltat, a Basszus2 pedig csupán a záróhangokat tartalmazza. [15. kottapélda: *Kyrie* 15–17. ü., motetta 27–29. ü.]

The image shows two systems of musical notation for four vocal parts: Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. The first system covers the first four measures of the piece, with lyrics 'Ky - ri - e, e - lei - son,'. The second system covers the next four measures, with lyrics 'fi - at vo - lun - tas tu - a,'. The notation includes clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 4/4. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement.

15. kottapélda

A Szoprán1 változtatással ugyan, de követi a *fiat voluntas* dallamát, azonban ismét más zárlati irányba vezet. A Basszus1 és 2 az *in caeli*-dallamot variálja.

A *Gloria* szöveggazdagsága rengeteg idézetre ad lehetőséget, mivel a motetta szövege is hasonlóan rövid textusokból építkezik. A tétel saját anyagából fűzi fel a *qui tollis* részt, melynek szerkezete az alpművet idézi. Ennek kétkórusos felelgetése, majd egymásba olvadása megfelel az *et ne nos inducas* szakasznak. A szerkezethez tartozó hangok azonban néhány taktussal később, a *qui sedes*nél hangzanak el. A motetta az első kórusal, a mise a második kórusal indítja a párbeszédet. [16. kottapélda: *Gloria* 65–67. ü., motetta 65–67. ü.]

The image displays a musical score for a choir, consisting of two systems of staves. Each system includes parts for Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. The music is written in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Latin and are printed below the corresponding vocal lines. The first system of lyrics is: "Qui se - des, qui se - des ad" for the first two staves, and "Qui se - des, qui se - des ad dex - te" for the remaining six staves. The second system of lyrics is: "et ne nos in - du - cas, et ne nos" for all eight staves.

16. kottapélda

A *Credo visibilium omnium a debitoribus* egyszerűsített harmóniáit kölcsönzi. Ugyanerről a helyről veszi a *genitum non factum* dallamot is. A Basszus1 ragadja magához a téma indítását, amit a modell Szoprán1 szólama tett. Az akkord és a ritmika megmaradnak másfél taktusig, azonban attól kezdve szabad kompozíció folytatódik. A *descendit* ereszkedő motívuma *Amen*-idézet ugyanúgy, ahogyan az *et ascendit*.

A *Sanctus*ban ismét a *fiat voluntas* részt halljuk más ritmussal a *Dominus Deus Sabaoth* felett. A szólamok felcserélése mellett a hangok sora is változik. [17. kottapélda: Sanctus 12–17. ü., motetta 27–31. ü.]

Soprano 1
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,

Soprano 2
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,

Alto 1
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,

Alto 2
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,

Tenor 1
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,

Tenor 2
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,

Bass 1
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,

Bass 2
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,

Soprano 1
fi - at vo - lun - tas tu - a,

Soprano 2
fi - at vo - lun - tas tu - a,

Alto 1
fi - at vo - lun - tas tu - a,

Alto 2
fi - at vo - lun - tas tu - a,

Tenor 1
fi - at vo - lun - tas tu - a,

Tenor 2
fi - at vo - lun - tas tu - a,

Bass 1
fi - at vo - lun - tas tu - a,

Bass 2
fi - at vo - lun - tas tu - a,

17. kottapélda

A *Hosanna* nem a modellből merít, hanem a második *Kyrie* paródiája.

C. 7.

A mise sollelnis. A *Kyrie* kilenc ismétlése, valamint a kidolgozott *Gloria* és *Credo* tételek ezt tükrözik.

C. 8.

A *Gloria* és a *Credo* tutti kórusra komponált folyamatos tételsor. Rövidebb polifón szakaszok főként a *Genitum, non factum*, a *descendit*, és az *Et homo factus est*, illetve a szólórészeknél figyelhetők meg.

C. 9.

Gallus e misében három különböző módon zenésítette meg a fontos teológiai szövegeket; egyik sem hű a traktátus elvéhez. A *Iesu Christe* kiemelése az ismétlések számával történik. A második kórus négyszer ismétli, mialatt az első kórus rövid imitációs szakaszt énekel. Az *Et incarnatus est* részt csak a második kórus hozza, nem a tutti kórus. A *Crucifixus* pedig polifón szakasz, amelynek Basszus2 szólama a *Pater noster* analóg szólamából indul ki.

C. 10.

A *Christe*, *Crucifixus*, *Pleni sunt caeli* és *Benedictus* esetében a szerző élt a kisebb apparátus lehetőségével. A *Christe* és *Benedictus* a női szólamok, a *Pleni sunt caeli* és a *Crucifixus* a férfi szólamok kvartettje.

C. 11.

Az *Agnus Dei* vége tutti kar, azonban csak egy *Agnus*ról teszem ezt a megállapítást.

3. *Missa super Elisabethae impletum est tempus*

Gallus a *Missa super Elisabethae impletum est tempus* misét az *Opus Musicum V.* kötetének *Elisabethae vero impletus est tempus*¹⁰ nyolcszólamú motettájának alapján komponálta.

A mű szövege két részes, Keresztelő Szent János zsolozsmájának két antifónaszövegét¹¹ idézi. A motetta szólamai – Szoprán1, Szoprán2, Alt1, Alt2, Tenor1, Tenor2, Basszus1, Basszus2 – a misében is megmaradnak.

C. 1.

A *Kyrie* bemutatja a motetta kezdetét. A Prima Pars felfelé törő kvintjét és az ellenszólamot idézi az első *Kyrie eleison* elhangzásáig. A Szoprán1 és Szoprán2, az Alt1 és Alt2 helyet cserél. A szólamok belépésének sorrendje a szólamcserék következtében változik. Legpontosabban és leghosszabban a Tenor2-t kölcsönzi a szerző, legkevésbé pedig az utolsó belépő szólamot. A Tenor2 az egyetlen, amely azonos ütemrészen indul, de a szótagok változása miatt diminuál a ritmus, majd a második *Kyrie eleison* után önálló útra tér. Az Alt2 később lép be és a *c* hang elérése után oktávugrással, dallami és ritmikai változtatással éri el a záró *e*-t. [18. kottapélda: *Kyrie* 1–10. ü., motetta 1–8. ü.]

¹⁰ DTÖ 48/75.

¹¹ CAO 2637 és 3353.

Musical score for the first system of voices. The lyrics are: Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Musical score for the second system of voices. The lyrics are: Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Musical score for the third system of voices. The lyrics are: E - li - sa - be - thae ve - ro im - ple - tum est tem - pus pa - ri - en - di, E - li - sa - be - thae ve - ro im - ple - tum est tem - pus pa - ri - en - di, E - li - sa - be - thae ve - ro im - ple - tum est tem - pus pa - ri - en - di, E - li - sa - be - thae ve - ro im - ple - tum est tem - pus pa - ri - en - di.

18. kottapéllda

A *Gloria* szakít az eddig bemutatott elvvel. A bevezetésben nem idézi a modellt.

A *Credo* ismét visszatér a motettához. A felfelé törő hármashangzat felbontás az imitáció alapja, amelyet az Alt1 indít. A szólamok belépése más sorrendet követ.

Az idézet azonban nem szűnik meg az első soggettoval, mert a felfelé törő hármashangzat után a *factorem caeli* az ereszkedő ellenszólamban folytatódik.

A *Sanctus* első kórusa a motetta díszített incipitjét idézi, a második kórus pedig ugyanilyen módon az ellenszólamát hangoztatja. [19. kottapélda: Sanctus 1–5. ü., motetta 1–8. ü.]

The image displays two systems of musical notation for a vocal ensemble. The first system covers measures 1-5, and the second system covers measures 6-8. Each system includes parts for Soprano 1 (S1), Alto 1 (A1), Tenor 1 (T1), Bass 1 (B1), Soprano 2 (S2), Alto 2 (A2), Tenor 2 (T2), and Bass 2 (B2). The lyrics are in Latin and are distributed across the parts.

System 1 (Measures 1-5):

- S1: San - ctus,
- A1: San - ctus, san - ctus
- T1: San - ctus, san - ctus
- B1: San - ctus, san - ctus
- S2: San - ctus, san - ctus
- A2: San - ctus, san - ctus
- T2: San - ctus,
- B2: San - ctus, san - ctus

System 2 (Measures 6-8):

- S1: E - li - sa - be - thae ve - ro im - ple - tum est tem - pus pa - ri - en - di,
- A1: E - li - sa - be - thae ve - ro
- T1: E - li - sa - be - thae ve - ro im - ple - tum est tem - pus
- B1: E - li - sa - be - thae ve - ro im - ple - tum est
- S2: E - li - sa - be - thae ve - ro im - ple - tum est ve - ro im - ple - tum est tem - pus
- A2: E - li - sa - be - thae ve - ro im - ple - tum est
- T2: E - li - sa - be - thae ve - ro im - ple - tum est tem - pus
- B2: E - li - sa - be - thae ve - ro im - ple - tum est

19. kottapélda

Az *Agnus Dei* sem kerüli el a kölcsönzést, a szólamok felcserélve ugyan, de a modell szövetét éneklük.

C. 2.

A *Christe* négy szólamra redukálódik és önálló kompozíció.

C. 3.

A visszatérő *Kyrie* – a *Missa super Pater noster*hez hasonlóan – idézet nélküli homofón *Kyrie*-akklamációk sora, amely a két kórus felelgetésére épül.

Az *Agnus Dei* egyetlen megjelenés után a *miserere nobis* ismétli homofón és polifón textúrával egyaránt, amibe egyrészt beleszövi a motetta *Secunda Pars*ának *quem vellet* mellékdallamát, másrészt feleleveníti a *Gloria* tétel *Dei Patris* szakaszát.

C. 4.

A zárlatok tekintetében a mise változatos képet ad. A *Kyrie* zárlatában nem teljes az átvétel. A Szoprán1, ami a misében felső szekundlépéssel érkezik a záróhangra, a kvártugrást apró értékekkel tölti ki. A Szoprán2 önálló, az Alt1 tartott g hangját a motettából átveszi. A Tenor1 és Basszus1 szintén más irányból érkeznek, a Tenor2 megtartja az orgonapontját, a Basszus2 pedig utolsó két *Kyrié*jében a modellt idézi. [20. kottapélda: 2. *Kyrie* 19-26. ü., motetta: 128–135.ü.]

S1 Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.
 A1 Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.
 T1 Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.
 B1 Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.
 S2 Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.
 A2 Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.
 T2 Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.
 B2 Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

S1 et lau - da - bant, et lau - da - bant De - um, De - um.
 A1 et lau - da - bant De - um, et lau - da - bant De - um, De - um.
 T1 et lau - da - bant, et lau - da - bant De - um.
 B1 et lau - da - bant De - um, et lau - da - bant De - um.
 S2 et lau - da - bant, et lau - da - bant De - um, De - um.
 A2 et lau - da - bant De - um, et lau - da - bant De - um.
 T2 et lau - da - bant, et lau - da - bant De - um, et lau - da - bant De - um.
 B2 et lau - da - bant De - um, et lau - da - bant De - um.

20. kottapélda

A *Gloria* ismét kiváltságos helyet foglal el, mert a zárlatban is eltér a többi tételtől. Az alpmű két idézetének egyidejű hangzása adja a zárást. Az első kórus a motetta *scripsit* lefutó kvintjeiből, a második kórus pedig a zárlat fordulataiból táplálkozik. [21. kottapélda: Gloria 111–114. ü., motetta 128–135. ü.]

The image displays a musical score for a choir, consisting of eight staves labeled S1, A1, T1, B1, S2, A2, T2, and B2. The music is in 4/4 time and G major. The lyrics are: "a - men, a - men. et lau - da - bant, et lau - da - bant De - um, De - um." The score shows the vocal lines for Soprano 1, Alto 1, Tenor 1, Bass 1, Soprano 2, Alto 2, Tenor 2, and Bass 2. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines.

21. kottapélda

A *Credo* a futamokat a tartott basszushangoknál alkalmazza. A záratlából az Alt1, Tenor1, Szoprán2, Alt2 és Tenor2 majdnem teljes mértékben megtartja hangjait.

A *Sanctus* zárása új kompozíció, amely a rövid *Hosanna* visszatérést is magában foglalja.

Az *Agnus Dei* zárása a *Gloriáé*hoz hasonló. Néhány hang az *et laudabant* Basszus1-ét idézi, a Szoprán1 pedig a Tenor1 (130. ü.) dallamából indul ki. A többi szólam csak az utolsó hangot kölcsönzi a modelltől.

C. 5.

A konfinális tekintetében a mise több eltérést mutat az eddigieknél. Csupán az *Et in terra* alkalmazza a *d* konfinálist. A *Christe* és a *Patrem c-n*, a *Pleni sunt caeli* és a *Benedictus* (a *Hosannával*) pedig alaphangon, *g-n* zár.

C. 6.

A mise a motetta hosszához képest kevesebb idézetet alkalmaz. Kedvelt a kisebb szövegszakaszok – *et peperit filium; nomine patris; Ne quaquam; sed vocabitur; Iohannes est nomen, et laudabant* – dallamának átvétele, ami a felelgetéshez társul. A *Kyrie* első egységében (12. ü.), a *Gloria glorificamus te* (= *et laudabant*), *propter magnam* (= *sed vocabitur*), *Filius Patris* (= *Iohannes est*), *qui tollis* (= *Ne quaquam*), *in gloria Dei Patris* (= *sed vocabitur*), a *Credo qui cum Patre* (= *Iohannes*), valamint a *Hosanna* (= *Patri eius; Ne quaquam*) részleteinél hangoznak el a rövid citátumok. Továbbá ezek mutatják be a motetta kétféle kóruskezelését, ami egyrészt visszhangszerű, másrészt kiegészítő jellegű.

A *Gloria* önálló modell-szólamokat is magában rejt, például a *gratias agimus* Basszus1 dallamában. [22. kottapélda: *Gloria* 22–26. ü. Basszus1, motetta 4–8. ü. Basszus1]

B1

gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

B1

E - li - sa - be - thae ve - ro im - ple - tum

22. kottapélda

C. 7.

A mise összképe feriális használatra utal. A *Kyrie eleison* kilencszer hangzik el, azonban ebből ötször szillabikus, hat hangból álló dallamok ismétlődnek, melyek a két kórus folyamatos felelgetésének alapjai. A hosszú tételek többnyire rövid, homofón szakaszokból épülnek fel, a betoldott polifón szakaszok száma kevés (*Gratias agimus, Iesu Christe, peccata mundi, Crucifixus*).

C. 8.

A *Gloria* folyamatát egyetlen olyan kadencia sem szakítja meg, amely más jellegű kompozíciós anyagot vetítene előre. A *Credo*ban a fent említett *et homo factus est* zárata az egyetlen elválasztás.

C. 9.

A kiemelt jelentőségű szövegi helyek új megoldásokat mutatnak. A *Iesu Christe* kisebb ritmusértékekkel marad meg és a két kórus külön-külön énekli, idézve a motetta *patri eius*át (80. ü.). Az *Et incarnatus est* teljes kórus, melynek kezdetét olyan zárlat előzte meg, amely a motetta II. Parsának kezdő *soggetto*jából táplálkozott. A *Crucifixus* imitációs szerkesztésű, új kompozíció.

C. 10.

A zeneszerző négy különböző szólócsoportha komponálta a *Christe*, *Crucifixus* és *Benedictus* szakaszokat, azonban egyedülálló módon teljes kórust alkalmazott a *Pleni sunt caelibus*.

C. 11.

Az *Agnus Dei* tutti kórossal zárja a misét, azonban jelen esetben szintén egyetlen *Agnus Dei*t tartalmaz a tétel *miserere nobis* végződésével.

VI. *Selectiores Quaedam Missae II.* kötet**1. *Missa super Elisabeth Zachariae***

A mise alapjául az *Opus Musicum* VI. kötetében¹ levő *Elisabeth Zachariae* hatszólamú motetta szolgált.

A modell szövege Keresztelő Szent János Laudesének 1. és 4. antifónájából² tevődik össze. A Prima Pars szerkesztése imitációs, szövege az 1. antifóna. A Secunda Pars a 4. antifóna szövege fölött a szólampárok, szólamhármások együtt haladásával többnyire homofón jelleget tükröz. Gallus a művet hat szólamra (Szoprán1, Szoprán2, Alt, Tenor1, Tenor2 és Basszus) komponálta és e szólamfelosztást a misében is megtartotta.

C.1.

A *Kyrie* első öt üteme idézi a motettát, csupán a szótagszám csökkenése miatt hosszabb értékekkel jelenik meg. A Tenor1 és 2 szólamokat felcserélte, mely mindvégig megmarad. [23. kottapélda: *Kyrie* 1–5. ü., motetta. 1–6. ü.]

¹ DTÖ 51-52/29.

² Lásd CAO 2639 és 3498.

The image displays two systems of musical notation for a choir. Each system consists of six staves, labeled Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The lyrics are written below the notes. The first system of lyrics is: Ky - ri - e, e - lei - son, Ky - ri - e, e. The second system of lyrics is: E - li - sa - beth Za - cha - ri - ae, Za - cha - ri - ae,.

23. kottapélda

A *Gloria* elején a motetta jellegzetes kvárt-, illetve kvintugrását kölcsönzi minden szólam, de a Szoprán2 megelőzi a Szoprán1 belépését. [24. kottapélda: Gloria 1–6. ü., motetta II. Pars / 29–34. ü.]

Soprano 1
Et in terra pax hominibus,

Soprano 2
Et in terra pax hominibus, hominibus,

Alto
Et in terra pax hominibus,

Tenor 1
Et in terra pax hominibus,

Tenor 2
Et in terra pax hominibus,

Bass
Et in terra pax hominibus,

Soprano 1
Iohannes est nomen eius:

Soprano 2
Iohannes est nomen eius:

Alto
Iohannes est nomen eius: Iohannes

Tenor 1
Iohannes est nomen eius:

Tenor 2
Iohannes est nomen eius:

Bass
Iohannes est nomen eius:

24. kottapélda

A *Credo* kezdete a Prima Pars első ütemeiből merít. Az *Elisabeth* ritmusa a *Credo* tükrében változik. A Basszus szólam majdnem pontos idézet, csupán három hangja került egy oktávval mélyebbre. A Szoprán1 négy ütem után a Szoprán2 dallamára tér át. A Szoprán2 az első lépése után átveszi a Szoprán1 motívumát. Az Alt és a Tenor2 pontosan idéz (a Tenor2 e tételben is helyet cserél a Tenor1 szólammal). A Tenor1 a *Patrem* után önálló dallamot énekel. [25. kottapélda: *Credo* 1–7.ü., motetta 1–8.ü.]

Soprano 1
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae

Soprano 2
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae

Alto
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem

Tenor 1
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae

Tenor 2
Pa - trem o - mni - po - ten - tem,

Bass
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae

Soprano 1
E - li - sa - beth Za - cha - ri - ae, Za - cha - ri - ae, ma - gnum vi - rum ge - nu - it,

Soprano 2
E - li - sa - beth Za - cha - ri - ae, ma - gnum vi - rum ge - nu

Alto
E - li - sa - beth Za - cha - ri - ae, Za - cha - ri - ae,

Tenor 1
E - li - sa - beth Za - cha - ri - ae,

Tenor 2
E - li - sa - beth Za - cha - ri - ae, Za - cha - ri - ae, ma - gnum vi - rum ge - nu - it,

Bass
E - li - sa - beth Za - cha - ri - ae, ma - gnum vi - rum ge - nu - it,

25. kottapélda

A *Sanctus* eltér a traktátus elvétől, mert nem a modell kezdetét, hanem a *Secunda Pars* hármas felosztását, illetve annak belépéseit és dallamívét követi.

Az *Agnus Dei* a motetta elejét vetíti elő: a Szoprán1 a Tenor1 dallamot fél ütemmel eltolja, a Szoprán2 a Szoprán1 második taktusát énekli, az Alt megtartja az első három ütemet csekély változtatással. A Tenor1 a Tenor2 első három ütemét kihagyva, a Tenor2 a Tenor1 belépését késleltetve és az 5-6. ütemet kihagyva lép be. A Basszus szólam pontos idézet. [26. kottapélda: *Agnus Dei* 1–6. ü., motetta: 1–8. ü.]

Soprano 1
A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui tol - lis

Soprano 2
A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui tol - lis

Alto
A - gnus De - i, A - gnus De - i,

Tenor 1
A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui tol - lis

Tenor 2
A - gnus De - i, A - gnus De - i,

Bass
A - gnus De - i, A - gnus De - i,

Soprano 1
E - li - sa - beth Za - cha - ri - ae, Za - cha - ri - ae, ma - gnum vi - rum ge - nu - it,

Soprano 2
E - li - sa - beth Za - cha - ri - ae, ma - gnum vi - rum ge - nu

Alto
E - li - sa - beth Za - cha - ri - ae, Za - cha - ri - ae,

Tenor 1
E - li - sa - beth Za - cha - ri - ae,

Tenor 2
E - li - sa - beth Za - cha - ri - ae, Za - cha - ri - ae, ma - gnum vi - rum ge - nu - it,

Bass
E - li - sa - beth Za - cha - ri - ae, ma - gnum vi - rum ge - nu - it,

26. kottapélda

C.2.

A *Christe* mellékdallamot idéz, első ütemei a *magnum virum genuit* (8. ü.) szakaszának felelnek meg, azonban a zárlat helyett továbbvezet a dallam. A szólamok felosztása azonos. A Basszus és a Tenor1 belépése még megtartja a motetta hangjait. A *magnum virum* dallam további variálásai a zárlatig fellelhetők.

C.3.

A visszatérő *Kyrie* a II. Pars *Iohannes est* dallamának rövidülése, analóg szólambeosztással, a kétkórusosságot tükrözve, két ütemenként váltogatva a szólamokat.

Az *Agnus Dei* szintén mellékdallamot kölcsönöz. Megjelenik a motetta második részének kezdete oly módon, hogy a Szoprán1 változatot énekel, majd belép egyszerre a Szoprán2 és a Tenor1, melyek közül a Tenor1 az alpmű Alt szólamát kapja. Újabb duettel csatlakozik a Tenor2 és a Basszus. A Tenor2 a Tenor1 szólamát veszi át a *Iohannes est nomen* részből.

A Szoprán2 a motetta első részéből is kölcsönvesz motívumot, a *Iohannem Baptistam* Altját idézi (10. ü.).

C. 4.

A tételek zárlatai külön kiemelést kívánnak, hiszen mindegyik a Secunda Pars kadenciáját alkalmazza, azonban kétféle módon. A rövid szövegű tételek (*Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei*) leegyszerűsítik, a *Gloria* és a *Credo* pedig több elemet átvéve kidíszítik a motetta zárlatát.

A *Kyrie*ben a Basszus és a Tenor2 a modell utolsó két-három ütemét augmentált változatban éneklí. A Tenor1 az utolsó hat ütemet lerövidíti. Az Alt a Szoprán2, a Szoprán2 pedig a Szoprán1 dallamából vesz át fordulatokat. A mise Szoprán1 szólamának záró íve önálló alkotás, mely egy ütem alatt a *d'-g'* ambitust éri el, és a modell Alt szólamának oktávval magasabb *fisz*-én zár. [27. kottapélda: 2. *Kyrie* 11–15. ü., motetta 51–57. ü.]

Musical score for the first system of the piece. It features six vocal parts: Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The lyrics are: Ky - ri - e, e - lei - son, Ky - ri - e, e - lei - son.

Musical score for the second system of the piece. It features six vocal parts: Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The lyrics are: gau - de - bunt, gau - de - bunt.

27. kottapéllda

A *Sanctus* ehhez hozzáveszi a modellt *gaudebunt* pentachord-futamait a tenor szólamokban. Hasonlóan jár el a szerző az *Agnus Dei* zárlatánál.

A *Gloria Amenje* újabb kölcsönzést mutat a *gaudebunt* ereszkedő pentachordjaiból. Pontos citátumot a Basszus szólam ad az utolsó hat ütemben. A Tenor1-t a Tenor2-ben látjuk egyszerűbb ritmikával. A Tenor2 szólam pontos mását a Tenor1-ben az 51. ütemnél halljuk. A szólam *Amenje* szintén a korábbi *gaudete*ből indul ki, de eltér. Újra idézi a motetta 53. taktusát kolorálva, végül ugyanezt megismételve, a feltűnő oktávugrást kitöltve ér a zárathoz. A Szoprán2 szólam átveszi a motetta Szoprán1 ereszkedő hangjait, majd az orgonapontot. A Szoprán1 önálló mivoltát az oktávugrássok jelzik. Ereszkedő pentachordokra támaszkodva nagy ambitust jár be, kitöltve az *a-e-a*, *d-a-d*, majd *g-d-g* oktávokat.

A *Credo* tételben az *et vitam* felett ritmikai változtatásokkal már hallatszik a modell zárása (48. ü.). A Szoprán1 a 180. ütemig követhető, ahol egy ütemes betoldást alkalmaz. Ugyanezt teszi a Tenor1, mely belső ismétléssel, majd önálló – a Tenor2-nek megfelelő – kvintereszkedéssel bővül. A Szoprán2 változik (178. ü.), kitöltve az *a-e* kvintet szintén növekszik dallama, és késleltetve érkezik a *fisz* hangra. A Tenor2 az utolsó *h* hanggal nem a *c*-re, hanem az *a*-ra vezet (177. ü.), ahonnan oktávugrással megcseréli szólamának *gaudebunt* lefutását, és belső ismétléssel (*a-d* ereszkedéssel) éri el a záróhangot. Az Alt szólam is változik: az *a-d* kvint kitöltése után az *a* orgonaponton megáll, újra idéz a modellből (53.ü.), de a záró brevis *g-b* hangokkal történik *a*-ra és nem *fisz*-re. Az alaplátművet legpontosabban a Basszus utánozza. Az utolsó előtti ütem tartott *g* hangja váltja fel csupán a motetta *g-t* körüljáró kanyarulatait.

C. 5.

A mű konfinálisa az *a*, melyen a *Christe* és a *Patrem* zár. Az *Et in terra*, a *Pleni sunt caeli* és a *Benedictus* alaphangra, *d*-re érkeznek.

C. 6.

A *Laudamus te* szövegnél a motetta *magnum virum*ához hasonlóan a Szoprán1, 2, Alt és Tenor1, míg az *Adoramus te* szakasznál a Szoprán1, 2, Tenor2 és Basszus kapnak dallamot.

A *Domine Deus* belépései a *praecursorem* (18. ü.) felett hallhatók: Tenor2, Basszus, Alt, Szoprán1, 2 sorrendben. A Tenor1 azonban nem csatlakozik a témával később sem.

A *Qui tollis peccata* a Secunda Pars kontextusát kölcsönzi némi ritmikai változtatással. A felső három szólamot majdnem pontosan imitálja az alsó három szólam. Ebből bontakozik ki a *Qui tollis peccata* két Szoprán szólama és a Tenor2, mely az Altot imitálja (48. ü.).

A *Tu solus* sűrű belépései után az *in gloria* ritmikája ad lehetőséget újabb motetta-idézetre: a *vinum et siceram* szakaszra. A Basszus szólam nagyon eltérően lép be, de a Tenor1-ben pontosan látható a kölcsönzés.

A *Credo factorem caeli* része a *magnum virum genuit*tól kezdve idéz. A szövegi ismétlésben a Tenor1 helyett a Tenor2 egészíti ki a kvartettet. Két tutti ütem

beékelése után folytatódik a kölcsönzés, melyben a Tenor2 dallamát a Szoprán2 énekli.

Az Alt szólam változását az ismételt hangok elhagyásában, majd a 3. taktus kihagyásában látjuk (*Zachariae*), azonban ezt leszámítva változatlan a motettaszólam a 14. ütemig.

Az *Et in unum* az alsó szólamokkal indul. A Tenor1 rövid imitációt kezdeményez, mely a motetta Tenor2 szólamának *praecursorem* (19–21. ü.) átvétele. A Tenor2 önálló ellenszólamot énekel, míg a Basszus imitál, s az *a*-ról *d*-re való ugrást kitölti.

A Tenor2 újabb imitációt indít az *Et ex Patre* résznél, hasonlóan a motetta *praecursoremé*hez (22. ü.), de csupán a témafejet kölcsönzi onnan. Az imitáció is rövid, mindössze két ütemes. Újabb két ütem homofón szakasz után a *Deum de Deo* felelgető szólamfelosztása kivonata a modell *Iohannes est nomen* részének. A felső három szólamot visszhangozza az alsó három szólam. [28. kottapélda: Credo 27–32. ü., motetta 29–36.ü.]

Soprano 1
De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

Soprano 2
De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

Alto
De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

Tenor 1
De - um de De - o,

Tenor 2
De - um de De - o,

Bass
De - um de De - o,

Soprano 1
Io - han - nes est no - men e - ius:

Soprano 2
Io - han - nes est no - men e - ius:

Alto
Io - han - nes est no - men e - ius:

Tenor 1
Io - han - nes

Tenor 2
Io - han - nes est

Bass
Io - han - nes

S 1
vi - num et si - ce - ram non bi - bet,

S 2
vi - num et si - ce - ram non bi - bet,

A
Io - han - nes est no - men e

T 1
est no - men e - ius: vi - num et si - ce - ram vi - num et si - ce - ram non

T 2
no - men e - ius: vi - num et si - ce - ram vi - num et si - ce - ram non bi - bet,

B
est no - men e - ius:

28. kottapélda

A *Per quem omnia* felett a Tenor2 és a Basszus a *Ioannem Baptistam* (13–15.ü.) Tenor1 és Basszus szólamait hozzák. A Basszus azonban átveszi a motetta

Tenor1-ének 34. ütemét, miközben a Szoprán1 is ugyanerről a helyről merít. A sűrű imitációs szövet és a belépések egymásutánja szintén átvétel, azonban ellentétben a motetta homofón szakaszába való érkezéssel (*et multa in*), a *descendit* rögtön a lefelé szaladó *gaudebunt* szakaszba torkollik. A Szoprán1 és 2, valamint Tenor1 és 2 szólamok helyet cserélnek, a Basszus és az Alt kis változtatással megmaradnak. Nem idézi fel teljesen a motetta végét, azonban a kadenciánál újra az eredeti szövethez tér vissza az orgonapontok és a mozgó szólamok tekintetében.

Az *Et in Spiritum*tól a II. Pars elejéből tűnik elő az idézet. Az első három taktus kisebb ritmikai díszítéssel ugyan, de változatlan. A rá adott válasz eltér. A Basszus *a* helyett *d*-re vezet, a Tenor2 a motetta Tenor1 dallamával indul, szintén *d* felé tör, míg a Tenor1 a Tenor2 dallamával leginkább elvezet. Folytatódik a három szólam felelgetése; a kölcsönanyag leginkább az Altban fedezhető fel. (A motetta Tenor2 szólama, 42. ü.) A tercett felel rá oly módon, hogy ezt a kölcsönvett Tenor2-dallamot szabályosan megválaszolja a Basszusban kvinttel magasabban.

A *Sanctus Domine Deus* szakaszának szólamfelosztása a *vinum et* részt tükrözi. A *Pleni sunt caeli* soggetoja pedig a *praecursorem* Tenor1 dallamának díszített változata. A *Benedictus* első taktusaiban a Tenor2 ellenszólamának elemeit fedezhetjük fel, legpontosabban itt is ugyanabban a szólamban.

C. 7.

A mise *Kyrie* tételének ismétlései (2–4) azt sejtetik, hogy a mise feriális. Ezt támasztja alá az is, hogy a *Gloria* egyszerűbb, nem tartalmaz kevesebb szólamra komponált imitációs szakaszokat. Azonban cáfolja e feltevést a *Credo Crucifixusa*.

C. 8.

A *Credo Crucifixus* szövege négy szólamra (Szoprán, Alt, Tenor1, Basszus) komponált szakasz, melynek első, imitációs részében két szólam énekel, majd a textúra homofónra vált, amint csatlakozik hozzá a másik két szólam.

C. 9.

A *Iesu Christe* más megoldást tükröz, mint az eddigi misék: a szólamok az ütem különböző részein lépnek be, nem egyszerre énekelnek. Az *Et incarnatus* tutti kórus, hosszú értékekkel; a *Crucifixus* a C. 8. pontban említett módon polifón szakasz.

C. 10.

A misében négyszer fordul elő, hogy a szerző kevesebb szólamot alkalmaz. A *Crucifixus* kettő, az *et resurrexit* négy, a *Pleni sunt caeli* három, a *Benedictus* pedig szintén három szólamú.

C. 11.

Az *Agnus Dei* nem teljes, a *miserere nobis* szöveggel zár, amely nem bővül több szólammal.

2. Missa super *Locutus est Dominus ad Moysen dicens*

A mise az *Opus Musicum I.* kötetének *Locutus est Dominus ad Moysen*³ című motettáját veszi alapul, amelynek két része a Nagyböjt 4. vasárnapi Matutinum 1. és 2.responzóriumának⁴ szövegét tartalmazza.

A motetta hat szólama (Szoprán, Alt1, Alt2, Tenor1, Tenor2, Basszus) a misében ugyanígy megmaradt.

C. 1.

A *Kyrie* tétel a motetta kezdetéből indul ki. Az Alt1 és Alt2 felcserélésétől eltekintve teljes mértékben felismerhetők az egyes szólamok.

Ugyanezt mutatja a *Credo* is, azonban a szerző a szöveg rövidsége miatt két ütemet kihagy, valamint az Alt1 szólamot kidíszíti. [29. kottapélda: *Credo* 1–5. ü.; motetta 1–6. ü.]

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto 1, and Alto 2. The music is in 4/4 time and G major. The lyrics are: Pa - trem o - mni - po - ten - tem, Lo - cu - tus est Do - mi - nus ad Moy - sen, ad Moy - sen, Lo - cu - tus est Do - mi - nus ad Moy - sen.

29. kottapélda

A *Gloria* kezdő soggettoja a motetta néhány hangját idézi úgy, hogy az első hangot megismétli mindegyik szólamban.

A *Sanctus* rövid motívumot vesz át, a modell a *Descende c-a-f* ereszkedő hangjaival indul.

³ DTÖ 24/55.

⁴CAO 7098 és 7708.

Soprano
Chri - ste e - lei - son,

Alto 1
Chri - ste e - lei - son,

Alto 2
Chri - ste e - lei - son,

Tenor 1
Chri - ste e - lei - son,

Tenor 2
Chri - ste e - lei - son,

Bass
Chri - ste e - lei - son,

Soprano
ni - si in ma - nu for - ti,

Alto 1
ni - si in ma - nu

Alto 2
ni - si in ma - nu for - ti,

Tenor 1
ni - si in ma - nu for - ti,

Tenor 2
ni - si in ma - nu

Bass
ni - si in ma - nu for - ti,

31. kottapélda

C. 3.

A visszatérő *Kyrie* a modell 2. szakaszának initiumát idézi, de abból önálló dallamot alakít. A szólamok száma és belépési sorrendje változik; a felső szólamok helyett a Tenor1, Szoprán, Tenor2 és Basszus indítja a tételt.

Az *Agnus Dei* egy részese, és ismét a *Secunda Pars ut sacrificet mihi* részletét kölcsönzi a *miserere nobis* szövegnél. A záróhanggal együtt lép be a felső három szólam a következő *ut sacrificet*-tel, amelyből szótagszám miatt kimaradnak az átmenőhangok. A motetta ezután a három szólamot Alt1, Tenor1, Basszus csoportosításban hozza, a mise azonban az Alt1 szólamot a Tenor2-nek adja, *esz* hanggal. [32. kottapélda: *Agnus Dei* 12–17. ü., motetta 93–98. ü.]

Soprano
mi - se - re - re no - bis,

Alto 1
mi - se - re - re no - bis,

Alto 2
mi - se - re - re no - bis,

Tenor 1
mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis,

Tenor 2
mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis,

Bass
mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis,

Soprano
ut sa - cri - fi - cet mi - hi,

Alto 1
ut sa - cri - fi - cet mi - hi,

Alto 2
ut sa - cri - fi - cet mi - hi,

Tenor 1
ut sa - cri - fi - cet mi - hi, ut sa - cri - fi - cet mi - hi,

Tenor 2
ut sa - cri - fi - cet mi - hi,

Bass
ut sa - cri - fi - cet mi - hi, ut sa - cri - fi - cet mi - hi,

32. kottapélda

Hasonló elv látható a következő *ut sacrificet* átvételénél is (16. ü.). A motetta Szoprán, Alt2, Tenor2 szólamai helyett a Szoprán, Alt1, Alt2 tercett énekel. Ezek közül az Alt1 a motetta Alt2 szólamából indul ki, és a szöveg ismétlésének veszi át saját dallamát, az Alt2 pedig a Tenor2 motívumából indul ki és az Alt1-gyel analóg helyen idézi témáját.

C. 4.

A *Kyrie* zárása a motetta II. Parsának végére épült. A tartott hangok megmaradtak (szólamcserével), az *in deserto* ereszkedő terceiből a Tenor1 és a Szoprán1 *Kyriét* énekel. Az Alt1 leegyszerűsítette e szakasz Alt2-jét.

A *Gloria Amenje* már nagyobb mértékben merít a modellből. Az *Amen* hangról hangra egyezik az *in deserto* zárással. [33. kottapélda: Gloria 104–108. ü., motetta 106–112. ü.]

The image displays two systems of musical notation for a vocal ensemble. The first system contains six staves, each with a vocal part and its corresponding lyrics. The lyrics for the first system are "A - men, a - men, a - men." The second system also contains six staves with the lyrics "in de - ser - to, in de - ser - to." The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, and is set in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

33. kottapélda

Hasonlóan viselkedik a *Credo* is, amely még nagyobb szeptet kölcsönöz a modellből, mivel a mise a *venturi saeculi* szövegrészt összekapcsolja, és együtt ismétli az *Amennel*. Ezáltal hosszabb citátumra van lehetőség, az *Amen*hez csatlakozik az *ut sacrificet mihi* előzmény. A szólamok egymásnak megfeleltethetők, néhány átmenőhanggal gazdagodtak.

A *Sanctus Dominus Deus Sabaoth* ismét a rövidebb megoldást mutatja, melyben a Szoprán a kvintugrás után alsó váltóhangról indul. Az Alt1 és Alt2 egyszerűbb lesz, ezzel szemben a két Tenor és Basszus megnövekedett

szótagszámmal gazdagabb dallamot és ritmikát képvisel. [34. kottapélda: Sanctus 17–22. ü., motetta 106–112. ü.]

The image shows a musical score for a Sanctus, divided into two systems. The first system covers measures 17–22, and the second system covers measures 106–112. The score is written for six vocal parts: Soprano, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The lyrics are in Latin. The first system's lyrics are: "Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth." and "Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth." The second system's lyrics are: "in de - ser - to, in de - ser - to." and "in de - ser - to, in de - ser - to." The score includes musical notation with notes, rests, and bar lines, along with the corresponding Latin text below each staff.

34. kottapélda

Az *Agnus Dei* zárлата nem él a motetta által kínált lehetőséggel. Minden szólam az eredeti záróhangjára érkezik, de csupán az Alt1, Alt2 és a Tenor1 főbb hangjai ismerhetők fel.

C. 5.

Az eddigiekhez hasonlóan a konfinálisok e misében sem egyeznek a traktátus elveivel. A *Christe c-re*, azaz konfinálisra, az *Et in terra d-*, a *Patrem*, a *Pleni sunt caeli* és a *Benedictus f-*zárlatra érkezik.

C. 6.

A *Kyrie* első szakaszának Basszus szólama kétszer énekli a *locutus est* motívumot, míg a fölötte levő szólamok nem kölcsönöznek a modellből (9–14. ü.).

A *Gloria* a modell több dallamát átveszi. A *Laudamus te* hosszú értékei a *descendit* belépést sejtetik, a pontos idézet azonban elmarad, a hármashangzat *d*-ről indul és tovább vezet apróbb értékekkel.

Az *Adoramus te* és az ezt követő *Glorificamus te* a második rész *misit me ad te* átvétele. Ez utóbbi a szótagszámok miatt repetálja a kezdőhangot. [35. kottapélda: Gloria 14–17. ü., motetta 71–74. ü.]

The image displays a musical score for six vocal parts: Soprano, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows the vocal parts with the lyrics "Ad - o - ra - mus te." The second system shows the vocal parts with the lyrics "mi - sit me ad te,". The Soprano part has a fermata over the first measure of the second system. The Alto 1 and Alto 2 parts have a fermata over the first measure of the second system. The Tenor 1 and Tenor 2 parts have a fermata over the first measure of the second system. The Bass part has a fermata over the first measure of the second system.

35. kottapélda

A *Gratias agimus tibi* átveszi a modell *Dominus ad Moysen* Basszusát, erre építi fel a többi szólamot.

Az eddigi átvételekhez képest Gallus viszonylag hosszú dallamszakaszt komponált a motettából a misébe a *Domine Deus*nál. A Basszus kevés ritmusváltoztatással és egy átmenőhanggal az eredeti. A Tenor2 a Tenor1 szólamát énekli pontozott ritmussal és egy átmenő hanggal változtatva. A Tenor1 a Tenor2 szólamát énekli ugyanúgy. Az Alt2 az Alt1 szólamával indul, de az Alt1 belépésekor visszacserélik szólamaikat. Az Alt1 és a Szoprán változatlan. [36. kottapélda: Gloria 27–41. ü., motetta 27–39. ü.]

The musical score is written for six vocal parts: Soprano, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The lyrics are in Latin and are distributed across the staves. The score is divided into three systems, with a measure rest (7) at the beginning of the third system.

System 1:

- Soprano:** Do - mi - ne De - us Rex cae - le - stis, De - us Pa - ter o - mni - po - tens.
- Alto 1:** De - us Pa - ter o - mni - po - tens. Do -
- Alto 2:** Do - mi - ne De - us Rex cae - le - stis, De - us Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li
- Tenor 1:** Do - mi - ne De - us Rex cae - le - stis, Do - mi - ne Fi - li
- Tenor 2:** De - us Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi -
- Bass:** Do - mi - ne De - us Rex cae - le - stis, Do - mi - ne Fi -

System 2:

- Soprano:** Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te le - su Chri - ste.
- Alto 1:** - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, u - ni - ge - ni - te le - su Chri - ste.
- Alto 2:** u - ni - ge - ni - te, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te le - su Chri - ste.
- Tenor 1:** u - ni - ge - ni - te, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te le - su Chri - ste.
- Tenor 2:** li u - ni - ge - ni - te, u - ni - ge - ni - te le - su Chri - ste.
- Bass:** li, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te le - su Chri - ste.

System 3:

- Soprano:** ut di - mit - tat po - pu - lum me - um, ut di - mit - tat po - pu - lum me - um.
- Alto 1:** ut di - mit - tat po - pu - lum me - um, ut di - mit - tat po - pu - lum me - um.
- Alto 2:** ut di - mit - tat po - pu - lum me - um. In - du - ra -
- Tenor 1:** ut di - mit - tat po - pu - lum me - um.
- Tenor 2:** ut di - mit - tat po - pu - lum me - um. In - du -
- Bass:** ut di - mit - tat po - pu - lum me - um. In -

System 4 (starting at measure 7):

- Soprano:** In - du - ra - tum est, in - du - ra - tum est cor Pha - ra - o - nis,
- Alto 1:** In - du - ra - tum est cor Pha - ra - o - nis, cor Pha - ra - o - nis,
- Alto 2:** tum est, in - du - ra - tum est, in - du - ra - tum est cor Pha - ra - o - nis,
- Tenor 1:** In - du - ra - tum est, in - du - ra - tum est cor Pha - ra - o - nis,
- Tenor 2:** ra - tum est, in - du - ra - tum est, in - du - ra - tum est cor Pha - ra - o - nis,
- Bass:** du - ra - tum est, in - du - ra - tum est cor Pha - ra - o - nis,

A *Qui tollis* a Secunda Pars idézetével indul. A téma lerövidül, de eléri az *f* zárlatot.

A szöveg ismétlésének imitációja néhány taktussal később e rész témafejeiből bontakozik ki. [37. kottapélda: Gloria 56–60. ü., motetta: 54–59. ü.]

Soprano
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Alto 1
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe

Alto 2
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Tenor 1
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Tenor 2
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe

Bass
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Soprano
Ste - tit Moy - ses co - ram Pha - ra - o - ne et di - xit

Alto 1
Ste - tit Moy - ses co - ram Pha - ra - o - ne

Alto 2
Ste - tit Moy - ses co - ram Pha - ra - o - ne

37. kottapélda

A tétel végéhez közeledve az *in gloria Dei Patris* kölcsönöz a modell *ut sacrificet mihi* szövegéből, amely a C. 4. pontban említett zárlat idézetéhez vezet.

A *Credo* bővelkedik a modelltől átvett részekben. Az *Et in unum Dominum* ismét az *ut sacrificet*, a *Filium Dei* pedig az *ut dimittat* szakaszt idézi. További teljes citátum a *Deum de Deo* (=misi in manu) és a *consubstantialem* (=Dominus Deus Hebraeorum szólamcseréssel).

A textúrából kitűnik az Alt1 dallama, ami imitációs szakaszt indít, majd a motetta dallamát adja ki: [38. kottapélda: Credo 52–58. ü., motetta 32–42. ü.]

Soprano et pro - pter no - stram sa - lu - tem, et pro - pter no - stram sa - lu - tem

Alto 1 et pro - pter no - stram sa - lu - tem, et pro - pter no - stram sa - lu - tem

Alto 2 et pro - pter no - stram sa - lu - tem, sa - lu - tem

Tenor 1 et pro - pter no - stram, no - stram sa - lu - tem

Tenor 2 et pro - pter no - stram sa - lu - tem, no - stram sa - lu - tem

Bass et pro - pter no - stram sa - lu - tem

Soprano In - du - ra - tum est, in - du -

Alto 1 In - du - ra - tum est cor Pha - ra -

Alto 2 In - du - ra - tum est, in - du - ra - tum est, in - du - ra - tum est

Tenor 1 In - du - ra - tum est, in - du - ra - tum est

Tenor 2 In - du - ra - tum est, in - du - ra - tum est, in - du - ra - tum

Bass In - du - ra - tum est, in - du - ra - tum

S ra - tum est cor Pha - ra - o - nis, non vult di - mit - te - re

A1 o - nis, cor Pha - ra - o - nis, non vult di - mit - te - re

A2 cor Pha - ra - o - nis, non vult di - mit - te - re

T1 cor Pha - ra - o - nis, non vult di - mit - te - re

T2 est cor Pha - ra - o - nis,

B est cor Pha - ra - o - nis,

Az *Et incarnatus est* hosszú akkordjai az első rész *et dic Pharaoni* átvételébe torkollnak. A Tenor1 és 2 helyet cserélt. Az *ex Maria Virgine* a II. Pars kedvelt *ut sacrificet mihi* dallamait hozza más szólamfelosztásban, az *et homo factus est* pedig augmentált Szoprán és Basszus hangokkal.

Az *Et in Spiritum Sanctum* teljes kórusa a *Locutus est* első három ütemének variációja. A Szoprán szólam idézi a témafejet, majd önállóan továbbhalad. A Basszus, a Tenor2 először az alsó szólamok motívumát hozza tercmenetben, módosított hanggal, majd a Basszus a Tenor2-vel a Szoprán dallamát ismétli. A két Alt ellenszólamot kap. [39. kottapélda: Credo 147–150. ü., motetta 1–4. ü.]

The image displays a musical score for a vocal ensemble. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Soprano, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The second system includes parts for Soprano, Alto 1, and Alto 2. The lyrics are written below the notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

39. kottapélda

A tétel végén ismét a kedvelt *ut sacrificet mihi* hangzik el, a motetta két különböző sorából (89. ü. és 103. ü.), ami a zárathoz vezet.

Bár a *Sanctus* röviden idézte a *Descende* kezdetét, a *Hosanna* bővebben átveszi azt. Az alsó három szólam indítja a témát kisebb ritmikai és dallami változtatással. Ezt követi az anyag pontos idézete *Hosanna in excelsis* szöveggel. Folytatódik az átvétel az alapműből, a Basszus *Descende* témájából merít a Szoprán

és a Basszus. A többi szólam megtartja a tercereszkedést *c*-ről, ill. *f*-ről. [40. kottapélda: Sanctus / Hosanna 44–49. ü., motetta 10–22. ü.]

Soprano
Ho - san - na in - ex - cel - sis,

Alto 1
Ho - san - na in - ex - cel - sis,

Alto 2
Ho - san - na in - ex - cel - sis,

Tenor 1
Ho - san - na in - ex - cel - sis,

Tenor 2
Ho - san - na in - ex - cel - sis,

Bass
Ho - san - na in - ex - cel - sis,

Soprano
De - scen - de in Ae - gy - ptum; lo - cu - tus est, lo - cu - tus est Do -

Alto 1
De - scen - de in Ae - gy - ptum; lo - cu - tus est, lo - cu - tus est

Alto 2
De - scen - de in Ae - gy - ptum; lo - cu - tus est Do -

Tenor 1
lo - cu - tus est Do - mi -

Tenor 2
lo - cu - tus est Do - mi -

Bass
lo - cu - tus est Do -

7
S
- mi - nus ad Moy - sen, di - cens: De - scen - de in Ae - gy - ptum

A 1
Do - mi - nus ad Moy - sen, di - cens: De - scen - de in Ae - gy - ptum

A 2
- mi - nus ad Moy - sen, di - cens: De - scen - de, de - scen - de in Ae - gy - ptum

T 1
nus ad Moy - sen, di - cens: De - scen - de in Ae - gy - ptum

T 2
nus ad Moy - sen, di - cens: De - scen - de in Ae - gy - ptum

B
- mi - nus ad Moy - sen, di - cens: De - scen - de in Ae - gy - ptum

C. 7.

A mise sollemnis mivoltát a szólószakaszok tükrözik, azonban a *Kyrie* és a *Gloria* inkább a ferális jelleget hordozzák a kevés ismétléssel és a zárlat nélküli tételsorral.

C. 8.

A *Gloria* és a *Credo* rövid imitációs szakaszokat tartalmaz, egyetlen különálló polifón tétel a *Crucifixus*.

C. 9.

A *Iesu Christe* tutti kórus, amelyhez az Alt2 később csatlakozik; az *Et incarnatus* szintén tutti, hosszú értékekkel. A *Crucifixus* különálló tétel.

C. 10.

A mise változatosságot tükröz a szólások számának tekintetében. A *Christe* tutti, azonban a *Crucifixus* négy (Szoprán, Alt1, Alt2, Basszus), a *Pleni sunt caeli* 2 (Szoprán és Alt2), a *Benedictus* szintén 4 (Alt1, Tenor1, Tenor2, Basszus) szólamú.

C. 11.

Az *Agnus Dei* végéről ismét nem ad képet a kotta, mert egyszer hangzik el a szöveg.

VII. Kéziratban fennmaradt mise***Missa super Maria Magdalena***

A *Missa super Maria Magdalena* című mise modellje a 8 szólamú *Maria Magdalena et altera* motetta az *Opus Musicum* II. kötetéből¹. A szöveg a húsvéti matutinum első responzóriuma, melynek főrésze a Prima Pars, verzusa pedig a Secunda Pars. Mindkettőt a húsvéti örvendezés, az Alleluja zárja ugyanazzal a zenei anyaggal. A mű a Szoprán1, Alt1, Tenor1, Basszus1 és a Szoprán2, Alt2, Tenor2, Basszus2 kórusokra oszlik.

Mivel a mise kézirata csupán két tételt tartalmaz (*Kyrie, Gloria*), az *El melopeo y maestro* traktátus 9. és 10. szerkesztési elveit részben, a 11.-et nem tárgyalom.

C. 1.

A motetta pontos idézetével indul a *Kyrie*. Változás a ritmusban hallható a szótagszámok miatt (*eleison – Magdalena, Kyrie – et altera*), illetve az Alt1 *esz* hang helyett *e* hangot kap. A harmadik *Kyrie eleison*ra való felelet új anyagot hoz.

A *Gloria* a mű elejének nyolc ütemét átveszi. Ismét a szótagszám következtében változik a ritmika, illetve a Basszus szólam oktávot ugrik a *terra* szónál. A *Kyrie*éhez hasonló módon a tétel zenei anyaga a 2. kórus második belépésétől elszakad a modelltől. [41. kottapélda: Gloria 1-10. ü., motetta 1-8. ü.]

¹ DTÖ 30/49.

S1 Et in terra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Ad-o-ra-mus te.
 A1 Et in terra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Ad-o-ra-mus te.
 T1 Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Ad-o-ra-mus te.
 B1 Et in terra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Ad-o-ra-mus te.
 S2 bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te.
 A2 bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te.
 T2 bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te.
 B2 bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te.
 S1 Ma-ri-a Mag-da-le-na et al-te-ra Ma-ri-a,
 A1 Ma-ri-a Mag-da-le-na et al-te-ra Ma-ri-a,
 T1 Ma-ri-a Mag-da-le-na et al-te-ra Ma-ri-a,
 B1 Ma-ri-a Mag-da-le-na et al-te-ra Ma-ri-a,
 S2 et al-te-ra Ma-ri-a,
 A2 et al-te-ra Ma-ri-a,
 T2 et al-te-ra Ma-ri-a,
 B2 et al-te-ra Ma-ri-a,

41. kottapélda

C. 2.

A *Christe* az I. Pars második felének két szövegéből, tehát mellékdallamokból építkezik. A húsz ütemnyi szakaszt Gallus úgy rendezte el, hogy a dallamok sorrendjét, illetve a kórusok belépését megcserélte.

A tétel eleje az *in Galilaeam* variációja: a két kórus úgy épül egymásra, hogy szinte ugyanazon akkordokat éneklék, megduplázva. Majd a két kórus szétválk, és a motetta későbbi része szerint halad. Átveszi annak szólamait és beosztását (49–61.

ü.). Az utolsó előtti *Christe* egy hangban eltér a motettától, és előkészíti a lezárást. A zárlat megelőzi a motettában a korábbi átvételt, közvetlenül az *ibi eum videbitis* előtt áll. Egyetlen hang kivételével minden egyezik. [42. kottapélda: *Christe* 1–16. ü., motetta 41–55. ü.]

S1
Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son,

A1
Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son,

T1
Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son,

B1
Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son,

S2
Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste,

A2
Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste,

T2
Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste,

B2
Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste,

Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son,

Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son,

Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son,

Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son,

Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son,

Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son,

Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son,

Chri - ste, e - lei - son, Chri - ste, e - lei - son,

S1
in Ga - li - lae - am, in Ga - li - lae - am, in

A1
in Ga - li - lae - am, in Ga - li - lae - am, in

T1
in Ga - li - lae - am, in Ga - li - lae - am, in

B1
in Ga - li - lae - am, in Ga - li - lae - am, in

S2
in Ga - li - lae - am, in Ga - li - lae - am, in

A2
in Ga - li - lae - am, in Ga - li - lae - am, in

T2
in Ga - li - lae - am, in Ga - li - lae - am, in

B2
in Ga - li - lae - am, in Ga - li - lae - am, in

Ga - li - lae - am, i - bi e - um vi - de - bi - tis, i - bi e - um vi - de - bi - tis,

Ga - li - lae - am, i - bi e - um vi - de - bi - tis, i - bi e - um vi - de - bi - tis,

Ga - li - lae - am, i - bi e - um vi - de - bi - tis, i - bi e - um vi - de - bi - tis,

Ga - li - lae - am, i - bi e - um vi - de - bi - tis, i - bi e - um vi - de - bi - tis,

lae - am, i - bi e - um vi - de - bi - tis, i - bi e - um vi - de - bi - tis,

lae - am, i - bi e - um vi - de - bi - tis, i - bi e - um vi - de - bi - tis,

lae - am, i - bi e - um vi - de - bi - tis, i - bi e - um vi - de - bi - tis,

lae - am, i - bi e - um vi - de - bi - tis, i - bi e - um vi - de - bi - tis,

C.3.

A harmadik *Kyrie* a modell II. Parsának kezdetét veszi át (*Cito euntes*), majd folytatódik e rész további idézete a második kórossal egészen a zárlatig.

C. 4.

A harmadik *Kyriében* megfeleltethetőek a motettának a szólamok a zárlatnál. A legnagyobb eltérés az Alt1-ben van, hiszen a misében tartott *g*-hang, míg a motettában *c*-ről *g*-re való felfutás hangzik.

A *Gloria* zárlatának 4 üteme mutatja a legtöbb eltérést, hiszen eddig az *in gloria* és az *alleluja* szavak szótagszáma egyforma volt, azonban a tétel *Amenje* csupán két szótagos. A zeneszerző nem él a hosszabb imitációs szerkesztés lehetőségével. A Szoprán1 és a Basszus1 szünetel, majd mindkettő rövid *Amennel* zár, ami *g*-ről ugrik a záróhangokra. A sollemnis misék díszes zárásával ellentétben itt szillabikus, rövid *Amen* hangzik el.

C. 5.

A konfinálison (*d*) ismét a *Christe* zár, az *Et in terra* az alapra (*g*) érkezik.

C. 6.

A *Missa super Maria Magdalena* bővelkedik a modelltől vett idézetekben. Az első három *Kyrie* akklamáció után az újabb hármast a motetta Prima Parsának *sicut locutus est* témáját idézi. (Ugyanez a zenei anyag a II. Parsban is.) Amely hangok eltértek a mintától az Altban és a Tenorban, az újabb *Kyriében* visszahozzák eredeti hangjaikat. Ráadásul a harmadik *Kyrie* is ebből a témából indul ki, de már a zárlat felé vezet.

Az utolsó akklamáció-sorozat visszatér a motetta elejéhez. Ez az átvétel a *Kyrie* végéig megegyezik a motetta 18–24. ütemeivel. A citátum változik (24. ü.), az 1. kórus a *non est hic surrexit* 2. kórusának dallamát énekli felütés (*non*) nélkül és a ritmus is másként rendeződik. Az első kórus leegyszerűsített szopránját a Szoprán2 énekli, a Tenorja és Basszusa pedig elhagyja az oktávugrást. [43. kottapélda: *Kyrie* 18–21. ü., motetta 24–27. ü.]

The image displays two systems of musical notation for a choir. Each system consists of eight staves, labeled S1, A1, T1, B1, S2, A2, T2, and B2 from top to bottom. The music is written in 4/4 time. The lyrics for the first system are 'Ky - ri - e, e - lei - son.' and for the second system are 'non est hic, sur - re - xit,'. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

43. kottapélda

A *Gloria* rövid szövegű szakaszai (*Laudamus te, Adoramus te*) egyazon dallamból táplálkoznak, az *alleluja* (69. ü.) ritmusértékeit diminuálják.

A *Glorificamus te* az *in Galilaeam* részéből (44. ü.) bontakozik ki tíz ütemen keresztül, majd a *propter magnam* (19. ü.) kihagy egy felelgetést a motettából, csak az 1. kórust, illetve a 2. kórus záróakkordját idézi.

Sajátos variációt alkalmaz a szerző a *Domine Fili unigenite* (27. ü.) résznél, mert három ütem a motetta kivonata csupán. A Tenor és a Basszus szólam

átrendeződött, az akkordok maradtak a helyükön. Ezt követve az 1. kórus visszakapja saját dallamát a 42. ütem idézetével. A motetta megismétli az *in Galilaeam*-dallamot a másik kórusban, azonban a misében ez kimarad. Hasonlóan kimarad az 1. kórus felelete is (45. ü.).

A két kórus egymásra építéséből a misében is a modellhez hasonló zárlat született. Az első és második kórus dallamát hangról hangra átveszi, de mivel itt erőteljesebb a kadencia, a két kórus megismétli egymás elhangzott dallamát hosszú értékekkel, mintegy lezárva a szakaszt (32. ü.).

A *Qui tollis peccata* a II. Pars első nyolc taktusából indul ki. Azonnal visszaugrik a motetta első részének szeletéhez, és kétszer is megismétli az *et altera Maria* (10. ü.) dallamot. Mivel a szöveg másként alakul, a ritmus változik, valamint az első akkord elé kap a Szoprán2, Tenor2, és Basszus2 felfutó hangokat, mintha az *et Petro* (94. ü.) következne mégis. Az 1. kórus a díszes felfutást elhagyja.

A *Qui sedes* résznél újszerű idézési mód jelenik meg. A 2. kórus elkezd az idézetet (*sicut locutus* 27. ü.), de beleúszik az 1. kórus, amely aztán végigviszi az idézetet. A 2. kórus szünetek után visszhangozza a dallamot. Habár a 2. kórus a *c*-helyett *g*-akkorddal indít (mivel az előtte levő szakasz is ezen zár), az 1. kórus később helyesbít a *c*-vel. [44. kottapélda: Gloria 49–59. ü., motetta 27–33. ü.]

S1 Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, ad dex - te - ram Pa - tris,
 A1 Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, ad dex - te - ram Pa - tris,
 T1 Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, ad dex - te - ram Pa - tris,
 B1 Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, ad dex - te - ram Pa - tris,
 S2 Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, ad dex - te - ram Pa - tris,
 A2 Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, ad dex - te - ram Pa - tris,
 T2 Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, ad dex - te - ram Pa - tris,
 B2 Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, ad dex - te - ram Pa - tris,
 S1 sic - ut lo - cu - tus est,
 A1 sic - ut lo - cu - tus est,
 T1 sic - ut lo - cu - tus est,
 B1 sic - ut lo - cu - tus est,
 S2 sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus est,
 A2 sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus est,
 T2 sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus est,
 B2 sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus est,

44. kottapélda

A II. Parsban is található hasonló részlet a *quia surrexit* szöveg alatt (98.ü). Ugyanezen akkordok mozgatása alkotja a témát. A mise továbbvezetése inkább ehhez hasonló. [45. kottapélda: Gloria 55–56. ü., motetta 98–99. ü.]

S1
ad dex - te - ram Pa - tris,

A1
ad dex - te - ram Pa - tris,

T1
ad dex - te - ram Pa - tris,

B1
ad dex - te - ram Pa - tris,

S1
qui - a sur - re - xit Do - mi - nus,

A1
qui - a sur - re - xit Do - mi - nus,

T1
qui - a sur - re - xit Do - mi - nus,

B1
qui - a sur - re - xit Do - mi - nus,

45. kottapélda

Az 1. kórus tovább folytatja az átvételt az *in Galilaeam* (47. ü.) 2. kórusával, a 2. kórus pedig az 1.-vel. A mise 1. kórusa helyett a 2. kórus első akkordja teszi helyére a *g*-akkordot, mert azt megelőzően *g-c* hangokból állt csupán.

A *Quoniam tu solus* visszaugrik a motetta elejére az *et altera Maria*hoz (4.ü.), de azonnal áttér a *Secunda Pars et Petro* háromhangos feleletéhez. A *Tu solus* Basszus 1-e elsőként a *c-f* ugrás helyett *d-f*, ugyanígy az Alt1 *e-f* helyett *d-f*. A visszhang már egyezik. A *Iesu Christe* a motetta egyszerűsítése (100. ü.), majd az *alleluja* (79. ü.) idézete. Az 1. kórus megismétli a *quia surrexit Dominus* témáját, de már nem egyszerűsít. A 2. kórus viszont kevés változtatással teljesen felismerhetővé teszi a kölcsönzést. (*Cum Sancto Spiritu* 73. ü.)

A tétel végéhez közeledve ismét a többször idézett *alleluja* szakasz (142. ü.) hangzik, csupán az első akkord változik meg az előzmények miatt. Ezt azonban kiigazítja a 2. kórus belépése. (78. ü.) Az átvétel az ütem utolsó értékén indul, míg a motettában a második értéken, ezért fél taktussal eltolódnak a kórusok belépései.

C.7.

A *Missa super Maria Magdalena* az elemzett misék sorában az egyetlen, mely Cerone pontjai alapján is ferális használatra készülhetett. A *Kyrie*-szakaszok ismétlésének száma 9, illetve 3. A tételek rövidege, a kevés polifón szerkesztés és zárlat mind alátámasztja e feltevést.

C. 8.

Gallus a *Gloriát* folyamatos tételsorként komponálta. A két kórus között váltakozva oszlik meg a hosszú szöveg, ritkán ismétli egymás részeit. Az egyetlen zárlat a *Iesu Christénél* található benne, amit a *Qui tollis peccata* követ.

C. 9.

A *Iesu Christe* tutti kórossal szólal meg, egész értékekkel.

C. 10.

A *Christe* szólamszámái nem csökkennek, tutti kórus énekli. Ez szintén bizonyíthatja, hogy a mise ferális, hiszen az előző misékben a kevesebb szólam megjelenése kidolgozott, zárt tételekben jelent meg.

VIII. A Cerone-elvek összegzése az elemzett misékben

Az előző három fejezet elemzése bemutatják, hogy Gallus egyes miséiben milyen mértékben követte az *El melopeo y maestro* 12 pontját. Összevetve az egyes pontokat, hasonlóságok tűnnek fel a kötetek ciklusai között.

A 11. pont részletes tárgyalásától eltekintettem a külön fejezetekben, ugyanis egyetlen mise *Agnus Dei* tétele teljes. Ha a szerző alkalmazkodott a korszak gyakorlatához – miszerint az utolsó *Agnus Dei*t choraliter énekelték –, akkor a *dona nobis*-zárás nem többszólamú kompozíció.¹

A kölcsönanyag legpontosabb idézetei az első misékötet két miséjének szerkesztésében meg, főként a kezdetet tekintve. A zárlatoknál a szerző a *Kyrie*, a *Sanctus* és az *Agnus Dei* tételknél egyszerűsít, ami a liturgikus reformok² következménye is lehet. A *Christe* önálló kompozíció, de a *Missa super Pater noster* zeneszerzői megoldása mégiscsak a modell Basszus szólamához tér vissza. A *Gloria* és a *Credo* tételek felépítése egyszerű, polifón szakaszaik rövid terjedelműek. A *Iesu Christe* és az *Et incarnatus est* részeket szintén eltérő megoldásokkal emeli ki a szerző; az egyetlen mise, melyben követi a traktátust, a *Missa super Undique flammatis*. Az első kötet három miséje közül leginkább a *Missa super Elisabethae impletum est tempus* mutatja meg a zeneszerző egyéni vonásait a dallamok átvételének tekintetében. Ez az egyetlen mise, mely 6 ütemes *Hosanna*-visszatérést is tartalmaz. Két mise (*Missa super Pater noster* és *Missa super Locutus est Dominus ad Moysen dicens*) *ut supra* és *ut prius* felíratot alkalmaz a *Hosanna* végén, a többiben nincs utalás visszatérésre. Ez ismét a tridenti egyszerűsítés hatása lehet.³

A második misékötet két paródiamiséje szinte ugyanazon helyeken tér el a traktátustól. A *Gloria* és a *Sanctus* tételek nem a modell kezdetéből merítenek. A *Christét* teljes kórus énekli. Az utolsó *Kyrié*ben a melléktéma alkalmazása a motetták *Secunda Pars*ából történik. A tételek kadenciája az előző misékötetben leírtak szerint alakul. A hosszú szövegű tételekben csak a *Crucifixus* emelkedik ki csökkentett apparátusával. Ezen kívül pedig a *Pleni sunt caeli* és a *Benedictus* alkalmaz kevesebb szólamot.

¹ Paul Amadeus Pisk: *Einleitung*. In: Paul Amadeus Pisk (közr.): *Jacob Handl (Gallus), Sechs Messen*, DTÖ 78. (Wien: Universal Edition, 1935).

² A témáról bővebben: Franz Körndle: „Das musikalische Ordinarium Missae nach 1400”. In: Horst Leuchtman–Siegfried Mauser (szerk.): *Messe und Motette. Handbuch der musikalischen Gattungen* 9. (Laaber: 1998): 154–188.

³ MGG 6. kötet Messe 197–199.

A kéziratban fennmaradt *Missa super Maria Magdalena* ismét pontosan követi a Cerone-elveket, azonban töredékessége miatt ezt nem lehet biztosan állítani. A mise szerkesztése a *Missa super Undique flammatis*hoz áll a legközelebb.

A kölcsönanyagok felhasználásának terjedelméről általános következtetést nem vontam le. Gallus két egy részes és négy két részes modellt alkalmazott a fenti misékben, amely nincs összefüggésben a mise ferialis vagy sollemnis mivoltával. A citátumok szempontjából sem tapasztalható megkülönböztetés a két Pars között. Az *Angeli laetantur* az egyetlen mű, melynek szinte az összes üteme elhangzik a *Selectiores Quaedam Missae* köteteket nyitó misében.

Összegzés

Az első és második fejezetben bemutattam azt a közeget, ahol Jacobus Gallus élt és alkotott. Mivel zenei tanulmányairól írásos dokumentumok nem maradtak fenn, ebből a környezetből és a kompozíciók sajátosságaiból rajzolódik ki a zeneszerző arculata.

Gallus paródiamiséi a németalföldi stílus és a velencei többkórusos technika találkozásának sajátos kompozíciói. A szerző annak ellenére, hogy ő maga nem volt udvari komponista, kapcsolatot tartott azokkal a zenészekkel, akik a császári udvarban tevékenykedtek. I. Miksa udvari muzikusainak németalföldi köre, majd később De Monte, Regnart és Lambert de Sayve itáliai tapasztalatai, illetve egyes városok erőteljes Lassus-kultusza valamilyen módon mind nyomot hagytak a szerző kompozícióiban. A zenei közeg mellett a kor ellenreformációs törekvései igyekeztek határt szabni a zeneszerzői szabadságnak az egyházi művekben, Gallus azonban ezt áthidalva a paródiamisék szabad szerkesztésű részeiben mutatta meg sokszínűségét.

A paródiamisék elemzése hozzájárulhat a ciklusok keletkezési idejének meghatározásához. Gallus három misét (*Missa super Undique flammatis*, a *Missa super Pater noster* és a *Missa super Maria Magdalena*) feltehetően azonos időszakban komponált. További két mise, a *Missa super Elisabeth Zachariae* és a *Missa super Locutus est Dominus ad Moysen dicens* szintén egymáshoz közeli terminus művei. A *Missa super Elisabethae impletum est tempus* esetleg későbbi datálást kaphatna, mert az egyéni zeneszerzői megoldások összetettebb jellegét mutatja.

A kölcsönanyagok felhasználásának vizsgálatokor bebizonyosodott, hogy az egyetlen modell, mely szinte teljes egészében elhangzik a paródiamisében, az *Angeli laetantur* című motetta. Annak ellenére, hogy az eredeti alapmű, az 1579-ben kiadott *Undique flammatis* elveszett, a revideált darab alapján beazonosítható a paródiamise összes idézete. A két motetta és a mise kapcsolata arra enged következtetni, hogy a kontrafaktum további kutatások kiindulópontja lehet szövegi szempontból. Mindkét mű szerzősége vitathatatlan, de újabb kérdést vet fel, hogy melyik szöveg keletkezett korábban.

INDEX MISSARVM

LIBER PRIMI.

- I. 7. *Vndique flammatis, & c.* 2. Discā: 2. Alt: 2. Tenor 1. Bass:
 II. 8. *Pater noster, & c.* 2. Discā: 2. Alt: 2. Tenor 2. Bass:
 III. Missa 8. vocum super, *Elisabeth impletum est tempus,* 2. Dis: 2. Alt: 2. Ten: 2. Bass:
 IIII. 8. *Casta novenarum, & c.* 2. Discā: 1. Altus 2. Tenor 1. Bassus

LIBRI SECUNDI.

- V. *Dorium,* 2. Discā: 1. Altus 2. Tenor 1. Bassus
 VI. *Elizabeth Zachariae, & c.* 2. Disc: 1. Alt: 2. Ten: 2. Bass:
 VII. Missa 6. vocum Super, *Locutus est Dominus & c.* 1. Dis: 2. Alt: 2. Ten: 1. Bass:
 VIII. *Sancta Maria, & c.* 1. Discant: 2. Alt: 1. Tenor. 2. Bass:

LIBRI TERTII.

- IX. *Adesto dolori meo, & c.* 2. Discant 1. Alt: 1. Ten: 1. Bass:
 X. *Transeunte Domino, & c.* 1. Discā: 1. Alt: 2. Ten: 1. Bass:
 XI. Missa 5. vocum Super, *Im flayen / 1. Dicant: 1. Altus 2. Ten. 1. Bass:*
 XII. *Ich stund an einem morgen / 2. Dis: 1. Alt. 1. Ten: 1. Bass:*

LIBRI QVARTI.

- XIII. *Ob ich schon arm und / & c.* 1. Disc: 1. Alt: 1. Ten: 1
 Bass:
 XIII. Missa 4. vocum Super, *Myxolidium, ————* 1. Disc: 1. Alt: 1. Ten: 1 Bass:
 XV. *Yngaybergir, ————* 1. Disc: 1. Alt: 1. Ten: 1 Bass:
 XVI. Missa 4. vocum omissis pausis: seruatis pausis octo voc:

I.

Selectiores quaedam missae
 Reverendissimo in Christo Patri
 ac Illustrissimo Principi
 Domino Domino
 Stanislao Pawlovio
 Episcopo Olomucensi etc.
 Domino suo clementissimo
 salutem plurimam.

Multa cum in humanis rebus occurrant, Illustrissime Princeps, quae laudum ornamenta iure quodam suo efflagitent, musicae tamen ubique gentium acceptae, ubique locorum usitatae celebrataeque maxima semper et aequissima fuit commendatio: quis miretur? Quo enim cumque oculos, aures, animum converteris, nihil reperies, quod non artis huius gratiam ambiat eiusque oblectamentis honestissimis non plurimum capiatur. Haec a multis diligentissime culta, in semetipsa insigniter laudata, apud omnes semper in honore fuit; haec est, quae non solum curis distractos colligit, laboribus defatigatos reficit, doloribus fractos solatur, verum etiam (si quid poetis tribuimus) irata numina placat et ab offensione ad solitam benevolentiam traducit: Hac una praeditus Orpheus tantum gloriae consequutus fingitur, quantum nulla aetas, nulle literae, nulla carmina celebrare satis potuerunt. Quid Apollo, quid Amphion, quid Chrysogonus, quid Terpandrus aliique complures, quos ob eximium artis huius decus diis simillimos stultum vulgus credit? Et ut ethnica haec mittam fabulosaque, religionissimi Davidis et Salomonis sapientissimi exempla libabo, quibus exercitatio haec tantopere probata fuit et ad Dei cultum non alendum tantum et constituendum, verum etiam ornandum et amplificandum visa est idonea, viros ut deligerent magnisque impendiis educarent, qui divinas laudes apud arcam faederis dies noctesque canerent. Nec prima nascensque illa fidelium Ecclesia hunc morem neglexit, quos posteris illorum, maiores nostri imitati rudem adhuc artem lautioribus numeris modisque concinnarunt, illustrarunt, auxerunt, propagarunt, nulla ut iam sit sacra aedes tam exilis, nullus angulus, qui musica carere velit, quasi nihil aequae mortalium corda a terrestribus avocet et in coelestis melodiae meditationem impellat agatque, ut illa. Sane quid Saulem ab atroci infestatione liberarit, novimus, quo concentu, quibus hymnis Urbs illa coelestis, illius aeternae gloriae domicilium, ubi sempiternum Alleluya auditur, personet, sacrae literae tradiderunt. Huic ego me studio cum puer dedidissem (non questus spe ulla, sed cum animi mei fructu tum illius dignitate allectus), cogitavi, ne exiguum hoc, quod labore et industria expressissem, meum esset, sed etiam

I.

Néhány válogatott mise
 A Krisztusban Főtisztelendő Atyának
 és Méltóságos Fejedelem Úrnak,
 Stanislav Pawlovsky
 Úrnak,
 Olmützi Püspöknek stb.,
 legkegyelmesebb Urának
 sok üdvözetet.

Noha az emberi dolgokban számos olyasmi van, Méltóságos Fejedelem, ami mintegy saját jogán követeli magának a dicséret ékítményét, a zenének azonban, amelyet mindenütt szívesen látnak, mindenütt alkalmaznak és ünnepelnek, mindig a legnagyobb és legillőbb ajánlásban volt része: ki is csodálkoznék [ezen]? Bármerre fordítjuk ugyanis ugyanis szemünket, fülünket, figyelmünket, semmit sem találunk, ami ne ezen művészet kegyét keresné és ne ragadná magával a lehető legjobban az általa nyújtott igen tisztos szórakoztatás. Ez sokak igen gondosan művelték, önmagában véve kiemelkedően dicsérték, s mindenki mindig megbecsülte; ez az, amely nem csak a gondokba merülteket téríti magukhoz, a munkától kimerülteket üdíti fel, a fájdalomtól megtörteket vigasztalja, hanem (már ha hihetünk a költőknek) a feldühödött istenséget is megnyugtatja és sértettségüket a szokásos jóindulatra fordítja. Úgy mondják, hogy Orpheus egyedül ennek a birtokában tett szert akkora dicsőségre, amelyet semmilyen kor, semmilyen irodalom, semmilyen dalok nem tudtak eléggé ünnepelni. Mit ért el Apollo, mit Amphion, mit Chrysogonus, mit Terpandrus és a többiek sokasága, akiket e művészet kiemelkedő ékessége miatt az ostoba közbű az istenekhez vélt egészen hasonlatosnak? És hogy ezeket a pogány és mesés dolgokat ne is említsem, az igen jámbor Dávid és a fölötte bölcs Salamon példáját fogom felhozni, akik ennek gyakorlását annyira kedvelték és annyira alkalmasnak tartották az istentiszteletnek nemcsak táplálására és megalapozására, hanem ékesítésére és gyarapítására is, hogy kiválasztottak és nagy költséggel kineveltek olyan férfiakat, akik a szövetség ládájánál éjjelnappal az Isten dicséretét énekelték. Nem hanyagolták el ezt a szokást a hívek a korai és születő Egyházban sem, s őket utánozván utódaik, a mi őseink a még nyers művészetet fényesebb zenei formákkal foglalták keretbe, tették fényesebbé, gyarapították, terjesztették, hogy többé egy olyan szegényes templom sincsen, egy olyan szöglet sem, amely nélkülözni akarná a zenét, mintha a halandók szívét a földi dolgoktól semmi sem vonná el annyira és a mennyei dallamon való elmélkedésre sem ösztökélné és serkentené annyira, mint amaz. Tudjuk bizony, mi

aliis divini tantum honoris causa communicaretur. Procul enim a me lasciva semper et futilia repuli, nec prophanis versibus rem prope divinam contaminandam censui, ea duntaxat in modos cogens numerisque astringens symphoniacis, quae et pias mentes confovere et angelos Dei exhilarare possent. @Haec mea parturiit peperitque tandem Minerva, tales etiam viros, qui in terris coelestia sectentur, pro laborum meorum Meoenatibus secrevi. Et quis mihi quam tu (aliud dicerem, ni assentatoris notam extimescerem) occurat propior? Cuius in Christi Ecclesiam studium emicat singulare, id quod religionis avitae in Marcomannica terra te duce facta accessio loquitur. Egregie in Guilhelmi, eiusdem loci quondam Antistitis, vestigia, pedem ponis, ut nec in musicae cultu (quae illi domestica erat et charissima) ab hoc vinci te patiare. Quod cum ego non auditione acceperim, sed oculis didicerim meis, excitus hac tua insigni in musicam nostram voluntate primum hunc factum librumque meum, cui missas septem et octo vocum a me lucubratas intexui, offero tibi dicoque. Alium enim, cui magis obstrictus essem et istos labores sudoresque meos sive iustius sive fidentius nuncuparem, praeter te inveni neminem. Exile est hoc et tuis in me meritis maximis longe impar, at certe non indignum voluntate mea, cuius id qualemcumque testificationem esse volui. Diu Ecclesiae tuae vive valeque, Praesul amplissime.

Datum Praegae, Calendis Septembribus, anno 1580

Celsitudini Tuae

addictissimus

Iacobus Handl,
Gallus vocatus,
Carniolanus.

szabadította meg Sault a vad üldözéstől, a Szentírás előadja, milyen énekszótlól, minő himnuszoktól hangos az a mennyei Város, azon örök dicsőség lakóhelye, ahol az örök alleluja hallható, Midőn én magam még gyermekkoromban e művészetre adtam magamat (nem a haszon bárminő reményétől csábítva, hanem mind lelkem gyümölcisének, mind a zene méltóságának kedvéért), arra gondoltam, hogy az a csekélység, amit munkámmal és szorgalmammal létrehoztam, ne az enyém legyen, hanem azt pusztán az isteni megtiszteltetés miatt másokkal is megosszam. Mert mindig messzire üttem magamtól a laza erkölcsű és oktalan dolgokat, s úgy véltem, nem szabad profán versekkel beszennyezni ezt a szinte isteni ügyet, csak olyasmit zenésztettem meg s láttam el szép összhangzással, amelyek képesek mind a kegyes lelkeket ápolni, mind az Isten angyalait megörvendeztetni. Ezeket vajúdta és szülte végül az én Minervám, ezenkívül pedig olyan férfiakat is választottam munkáim mecénásaként, akik a földön a mennyei dolgokat keresik. És ki az, aki nekem (mást mondanék, ha a hízelkedés jegyét nem félném) előbb juthatna eszembe, mint te, akinek kivételes munkássága Krisztus Egyházának javára kiemelkedő, amint azt az ősi vallásnak markomann földön a te vezetésséddel történt gyarapodása is beszéli. [Oly] kitűnően jársz ugyanezen hely korábbi főpásztorának, Vilmosnak nyomdokán, hogy a zene művelésében (amely nála otthonra talált s igen kedves volt neki) sem tűröd, hogy felülmúljon. Mivel én ezt nem hallomásból tudom, hanem saját szememmel tapasztaltam, fellekesülvén a mi zenénk iránti ezen jóindulatodtól ezt az első gyermekemet és könyvememet, amelyben az általam kimunkált, 7 és 8 szólamú miséket összefoglaltam, neked ajánlom és szentelem. Mást ugyanis, akinek jobban lekötelezett lehetnék és munkám s fáradtságom ezen [eredményeit] akár helyesebben, akár bizakodóbban dedikálhatnám, rajtad kívül senkit sem találtam. Szegényes ez [a munka], és a te irántam való hatalmas érdemeidhez messze nem fogható, de bizonytal nem méltatlan az én jószándékomhoz, amelynek — noha jelentéktelen — tanúságtételeként azt átadni akartam. Sokáig élj Egyházad javára és virulj, hatalmas Főpásztor.

Kelt Prágában, szeptember 1-jén, az 1580. évben

Fenségednek

legodaadóbb [szolgája]

Iacobus Handl,
akit Gallusnak neveznek,
krajnai.

II.

Selectiores quaedam missae, liber I

MVSICA LOQVITVR

Parva quidem non est cultorum turba meorum,
 Cum celebret numeros quaelibet ora meos,
 Syncero pauci sed me dignatur honore,
 Et faedat laudes stulta caterva meas.
 Arte mea turpes miseri modulantur amores,
 Intexuntque meis verba nefanda sonis.
 Dum cogor Baccho madidis servire tabernis,
 Deprimitur doctae publicus artis honor.
 Non me divorum pater has demisit in oras,
 Ut dirum foveam faeda ministra scelus.
 Aeterni laudes nostrum est celebrare Parentis,
 Virtutisque sacrum tollere in astra decus.
 Hoc priscus docuit vates, Iesseia proles,
 Dum cecinit sacra numina magna chely.
 Hunc tandem artifices magni variique sequuti
 Auxerunt nomen cum pietate meum.
 Nec desunt hodie, castis qui cantibus aras
 Condecorant, sacrum laetificentque chorum.
 His Iacobus adest, dulci modulamine missas
 Qui dedit has, stabilis quem mihi iunxit
 amor:
 Hunc ego cognosco cultorem, hunc diligo, laudo:
 Huic tandem aethereus conferet astra Deus.
 Wolfgangus Pyrringer composuit

II.

Néhány válogatott mise, I. könyv

MUSICA [a zene Műzsája] BESZÉL

Nem csekély ugyan művelőim serege,
 mivel bármely part az én dallamaimat ünnepli,
 de kevesen méltatnak engem őszinte tiszteletre,
 és az ostoba tömeg elcsúfítja az én dicséreteimet.
 Az én művészetemmel rút szerelmeket
 énekelnek,
 s szégyenletes szavakat fűznek az én hangjaim
 közé.
 Míg Bacchusnak kényszerítenek szolgálni ázott
 kocsmákban,
 elnyomják a tudós művészet nyilvános
 tisztességét.
 Nem azért küldött le az istenek atyja e partokra,
 hogy szennyes szolgálóként a vészes bűn
 gondoljam.
 Az én feladatam az Örök Teremtő dicséretét
 ünnepelni,
 és az erény szent ékét a csillagokig emelni.
 Ezt tanította az ősi jós, Jessze ivadáka [ti. Jézus
Krisztus],
 mikor a nagy istenségeket énekelte szent lantján.
 Végül őt követve számos nagy művész
 gyarapította jámborsággal nevem [dicséretét].
 Ma sem nem hiányoznak, akik tiszta dalokkal
 ékesítik
 az oltárokat, s örvendeztetik meg a szent kart.
 Ezek közé tartozik Jakab is, aki ezeket az édes
 dallamú
 miséket szerezte, akivel tarós szeretet köt össze
 engem.
 Őt ismerem el én [igazi] tisztelőnek, őt szeretem,
 dicsérem
 őnek adja meg végül a mennyei csillagokat az
 Isten.

Írta Wolfgang Pyrringer

III.

Selectiores quaedam missae, Liber I

Ad authorem

Grata per aestivos dum carpimus otia soles
 Membraque dulcis habet fessa labore sopor,
 Galle, tuos (haud ficta loquor) miratus honores,
 Cinthius ad resonum metra canebat ebur.
 Nec mirum: quis enim Phoebaeo carmine
 dignum,
 Quis vel Apollinea te neget esse chely?
 Credo equidem, tua nunc aliter nec scripta
 loquentur:
 Te Aoniis puerum delituisse iugis.
 Quid? vel Hyperboreum cantu non vincis
 olorem?
 Hoc mage conveniens sic tibi nomen erat.
 Cantandi te vix melius qui noverit artem
 Soecula vocalem prisca tulere Linum.
 Hoc tamen ad spurcos studium non vertis
 amores,
 Turpia nec Paphiae voce duella sonas;
 Quae devota pii sed ament modulamina mystae,
 Te canere haec superum cultus amorque
 iubent.
 Praesulis ergo tuos sub numine prome labores,
 Quo nihil in Moravo clarius orbe nitet.
 Nec detractorum verearis scommata, dum te
 Musica turba ducem, quem veneretur, habet.
 Ioannes Jerger scribebat

III.

Néhány válogatott mise, I. könyv

A szerzőhöz

Amíg a nyári napokon át kellemes pihenésünket
 töltjük,
 és munkától elfáradt tagjainkat az édes álom
 keríti hatalmába,
 Gallus (nem koholt dolgokat beszélek) te
 tisztességed csodálva
 énekelte verseit Cinthius [*Apolló*] az elefántcsont
 pengetőre.
 Nem csoda: hiszen ki tagadná, hogy phoebusi
 dalra,
 vagy ki, hogy apollói lantra vagy méltó?
 Meghiszem azt, a te írásaid sem szólnak most
 másként,
 hogy már gyermekként az aoniai bérceken
 rejtőztél.
 Miért? avagy nem győződ-e le daloddal az északi
 hattyút?
 Inkább ez a név illetet volna hozzád [*és nem a*
Gallus = kakas].
 Aki az éneklés művészetét nálad alig ismerte
 jobban,
 Linus, az ősi századok szülötte volt.
 E tevékenységedet azonban nem fordítod piszkos
 szerelemre,
 s nem énekelsz a paphosi [*Venus*] hangján rút
 öleléseket,
 hanem amilyeneket szeretnek a jámbor
 áldozópapok,
 annak éneklésére utasít az istenek iránti tisztelet
 és szeretet.
 Így hát hozd létre munkáidat főpásztorod
 vezérlete alatt,
 akinél moráviai földön senki sem fénylik
 ragyogóbban.
 A gyalázók rágalmaintól pedig ne félj, amíg téged
 a zenészek serege vezéréként tisztel.

Írta Johann Jerger

IV.

Selectiores quaedam missae, Liber II

Reverendissimo in Christo Patri
ac Illustrissimo Principi
Domino Domino
Stanislao Pawlovio
Episcopo Olomucensi etc.
Domino suo clementissimo
salutem plurimam.

Prodit, Illusstrissime Princeps, en alter foetus, ac lucem tandem ipse quoque aspicit, non expectato nuncio, quam in partem acceptus sit primus: ergo praepropere fortasse? At facile ominor, quo ille apud te fuerit loco, non rei momento (quod nullum est) nixus, sed incredibili bonitate tua persuasus atque modestia, qua clarissima facta tua sic silentio tegis tectaque cupis, ut te invitissimo proferantur: aliena vero etiam levissima, modo cum fide, cum religione, cum Ecclesiae fructu (quo omnia refers) coniuncta sint, mirifice probes ac tueare. Collaudavit aliquando Servator noster inopis mulierculae pietatem, et officium egentis complexus est, adeo ut minuta duo in gazophilacium iacta lautissimis opulentiorum donis anteferret. Ego nuper unum misi: quanta omnium gratia, nihil moror (tua enim mihi benevolentia sufficit et calculus); secundum iam mitto nummulum: bonis desideriis, vigiliis, explicatis mentibus et manibus Ecclesiae semper patuit officina; nihil, quod honestus labor cuderit, aspernatur, non angustias aspicit cuiusquam, nec copias, animum pendit, voluntates illa dinumerat atque metitur; praegnantibus haec votis magis quam aere turgescit arca. Scio equidem et sentio, haud tanti fore ista, quanti deberent et Clementiam Tuam deceret, at iugis amicorum et prolixa efflagitatio (quam saepe neglexi, saepe etiam repudiavi) in hanc me sive temeritatem, sive imprudentiam et facilitatem praecipitavit. Feram igitur hanc vim ab amicis, ac te obsecrabo, musicam meam, agrestem licet, ne respuas, gaudebo vero, si quid adiumenti ea divino cultui vel ornamentis attulerit Ecclesiae, apud quam tu gravissimo tempore fideliter et fortiter excubas et in cuius cura lubrica castissime versaris. Vive, Antistes integerrime, Iacobi tui memor, valeque diu incolumis, Marcomannicum lumen.

Pragae, ipso die sancti Michaelis Archangeli
1580

Celsitudini Tuae

addictissimus

Iacobus Handl,

IV.

Néhány válogatott mise, II. könyv

A Krisztusban Főtisztelendő Atyának
és Méltóságos Fejedelem Úrnak,
Stanislaw Pawlovsky
Úrnak,
Olmützi Püspöknek stb.,
legkegyelmesebb Urának
sok üdvözetet.

Íme, megjelenik, Méltóságos Fejedelem, a második gyermek, s végre maga is napvilágot lát, nem várván meg a hírt, jól vagy rosszul fogadták-e az elsőt: így talán kissé sietősen? Ámde könnyen kitalálom, milyen fogadtatásban részesült általad amaz, nem a dolog jelentőségében (ami semmiség) bizakodva, hanem meggyőződve a te hihetetlen jóságodról és szerénységéről, amellyel legragyogóbb tetteiddel is oly csendesen takarod el s tartod eltakarva, hogy csak erősen akaratod ellenére juthatnak nyilvánosságra; a másokéit viszont, még a legjelentéktelenebbeket is, feltéve hogy a hit, hogy a vallás, hogy az Egyház javával (amire mindenben törekszel) vannak kapcsolatban, csodálatosan helyesled és támogatsz. Megdicsérte egykor a mi Megváltónk a szegény asszony jámborságát és magasztalta a szűkölködő kötelességtudát, annyira, hogy a templom kincstárába bedobott két garast a gazdagabbak minden fényes ajándékánál többre becsülte. Én a minap egyet küldtem: hogy mennyire tetszett mindenkinek, nem érdekel (elég ugyanis nekem a te jóakaratom és támogatásod); most küldöm a második garast: a jó vágyak, az átdolgozott éjszakák, a keményen dolgozó elmék és kezek előtt mindig nyitva állt az Egyház műhelye; semmit sem vet meg az, amit tisztos munka hozott létre, sem a szükségét nem nézi az embernek, sem a vagyonát, a szándékot mérlegeli, az akaratot számlálja le és méri ki; inkább reményteljes kívánságoktól, mint pénztől duzzad ez a ládikó. Tudom én és érzem, hogy korántsem érnek annyit ezek a művek, amennyire kellene és Te Kegyelemességedhez illenék a barátaim állandó és bőséges követelése (amelyet sokszor elhanyagoltam, sokszor vissza is utasítottam) mégis behajszolt ebbe az akár vakmerőségbe, akár oktalanságba. Elviselem tehát barátaimtól ezt az erőszakot, s arra kérek, hogy zenémet, jóllehet faragatlan, ne vedd el, annak pedig örülni fogok, ha az valami segítségére szolgálhat az istentiszteletnek vagy díszére az Egyháznak, amely mellett te e súlyos időben hűségesen és bátran virrasztasz, és amelynek veszélyes gondjaiban a legtisztábban

Gallus vocatus, forgolódol. Élj, feddhetetlen Főpap, a te
Carniolanus Jakabodra emlékezve, s virulj sokáig sértetlenül,
markomannok fénye.

Prágában, Szent Mihály arkangyal napján, az
1580. évben

Fenségednek

legodaadóbb [szolgája]

Jacobus Handl,
akit Gallusnak neveznek,
krajnai

V.

Selectiores quaedam missae, Liber III

Admodum Reverendo in Christo Patri
Domino Domino
Casparo
Abbati Zabrdovicensi ac Syloensi dignissimo etc.
Patrono suo plurimum honorando
salutem dicit.

Singularis in musicam animus, Vir Venerande, et summa erga me voluntas tua non verbis (quod pene est omnium) significata, sed re ipsa (quod paucorum est) persaepe probata, nescioquam a me curam requirit cum providendi, ut quam gratissimus cognoscerer, tum cavendi, ne unius sordidi contentporis aud callidi dissimulatoris improbitate violata fides languescat. Quam ego conscientiae urgentis tacitam vocem etsi sero secutus sum, nunquam tamen abieci, imo vero alui et occultavi tantisper, dum parvorum conatum spes non fortunae calore, sed providentissimi Dei subsidio provecta in aliquam tandem frugem emergeret. Huius iam partem decerptam Reverendissimo Olomucensi nostro Antistiti obtuli, tibi alteram mitto: quae si forte (quod valde metuo) crudior videbitur, oro, ne continuo respuas, sed ut tibi quidem addictissimae, at nondum satis excoctae adolescentiae primos fructus liba; scis enim quae gustatu peracerba sunt, nonnunquam colore et odore sensum tenere, donec amici complexu maturata dulcescant. Magnum tibi cum hoc exercitationis genere negotium semper et honestum fuit, mirificus in musicos sensus et inclinatio; quod ego iis diebus, quibus et tecum commemoratus et a te liberaliter acceptus sum, perspexi, plurimi norunt, familia loquitur, quae musicae ignarum nescit. Hoc tuae prudentiae est, qua non tam quaeris, quod aures ad horulam vane mulceat, quam unde praepotentis Dei domus niteat, cultus accrescat, maiestas illustretur. Neque te Graecorum (puto) ardor pene superstitiosus tantum commovit, quibus Themistocles indoctior visus quod in epulis lyram scilicet recusasset; apud quos musici floruerunt, discebantque omnes, quod qui nesciebat, excultus doctrina minus credebantur: non (inquam) horum exemplum tanti apud te valet, ut non vehementius commoveare illa sapientis voce adversus omnes musicae aemulos intenta: «Non impedias musicam.» Huic tu monenti sic pares, ut quod ille impediri vetat, tu etiam omni cura augeas. Quare, Pater et Patrone observandissime, accipe hanc non obligationem novorum, sed veterum tuorum in me meritorum testificationem, nam ne illius in me nota militis adhaerescat, cui, quod erga

V.

Néhány válogatott mise, III. könyv

A Krisztusban Igen Tisztelendő Atyának,
Gáspár Úrnak,
Zábrdovice és Želiv
legméltóbb apátjának stb.,
igencsak tisztelendő pártfogójának
üdvözlétét küldi.

A zene iránti kimagasló érdeklődésed, Tiszteletreméltó Férfiú, és az irányomban nem szavakkal kimutatott (ami szinte mindenkiben megvan), hanem gyakran tettekkel igazolt (ami kevesekben van meg) jóindulatod megkívánja tőlem, hogy valemennyire gondoskodjam róla, hogy egyrészt tegyek arról, hogy minél hálásabbnak mutakozzam, másrészt elhárítsam [a veszélyt], nehogy bizdalmod, amelyet valami alantas megvető vagy ravasz színlelő gonoszsága megsebzett, megfogyatkozzék. Sürgető lelkiismeretnek ezt a csöndes hangját én ugyan későn követtem, mégsem vettem el soha, sőt inkább tápláltam és egészen addig eltitkoltam, az apró próbálkozások reménye nem a szuerence melegével, hanem a gondoskodó Isten segítségével felemelve végre valamilyen termést hozott. Ennek egy már leszakított részét a Főtisztelendő Olmützi Főpásztornak ajánlottam fel, neked a másikat küldöm: ha ez esetleg (amitől igencsak tartok) éretlenebbnek tűnik, kérlek, ne vesd el azonnal, hanem vedd úgy, mint az irántad legodaadóbb, ám még nem eléggé érett serdülőkor első gyümölcsseit; tudod ugyanis, hogy ami az ízleléskor igen keserű, néha színével és illatával ragadja meg az érzékeket, amíg baráti támogatással megérlelve édessé nem válik. Mindig nagy és tisztos költességnek tartottad az efféle gyakorlatot, csodálatos érdeklődést és hajlandóságot tanúsítottál a zenészek iránt; amit azokban a napokban, amelyek során nálad laktam és szívesen látott vendéged voltam, én megtapasztaltam, igen sokan tudnak, házad népe beszél, amelyben senki sincs, aki ne értene a zenéhez. Ez a te bölcsességed, amelynél fogva nem annyira azt keresed, mi simogatná hiú módon a füleket egy órácskára, hanem hogy mitől fénylik a hatalmas Isten háza, gyarapszik a tisztelete, ragyog a fölsége. Nem is annyira a görögök szinte babonás tüze indított meg téged, úgy hiszem, akik Themisztoklész tanulatlanak vélték, tudniillik amikor egy lakomán visszautasította a lantot; akiknél virágoztak a zenészek, s mindenki tanulta azt, mert aki nem ismerte, azt kevésbé tartották a tudományban kiműveltnek: nem ér annyit, mondom, az ő példájuk tenálad, hogy ne indítson meg

hospitem ingratus fuisset, Macedo Philippus inuri
has literas iussit, «Ingratus hospes», tua officia
non solum non negabo, sed et meminero et
praedicabo semper.

Pragae, die omnibus Sanctis sacro, anno 1580

Reverentiae Tuae

observantissimus

Iacobus Handl,
Gallus vocatus,
Carniolanus

szenvédélyesen ama bölcs szava, amelyet a zene
minden vetélytársa ellen intézett: „Ne akadályozd
a zenét!” Figyelmeztetésének te úgy
engedelmeskedsz, hogy aminek ő [csak] a
megakadályozását tiltja, azt te minden erőddel
még gyarapítod is. Amiért is, nagyrabecsült
Atyám és Pártfogóm, fogadd ezt ne új érdemek
kötelezettsége gyanánt, hanem az irántam való
régieid biznyságtételeként, mert, nehogy
azon katonának a bélyege ragadjon rám, akire a
vendéggel szemben barátságatlanág címén
Makedón Fülöp ezeket a betűket parancsolta
égetni: „Barátságatlan vendég”, a te
szolgálataidat nemcsak nem fogom megtagadni,
hanem emlékezetben fogom tartani és hirdetni
fogom mindig.

Prágában, Mindenszentek ünnepén, az 1580.
évben

Tisztelendőséged

legnagyrabecsülőbb [szolgája]

Iacobus Handl,
akit Gallusnak neveznek,
krajnai

VI.

Selectiores quaedam missae, Liber IV

Admodum Reverendo in Christo Patri
 Domino Domino
 Iohanni
 Abbati Monasterii Zwetl vigilantissimo etc.
 Patrono suo plurimum colendo
 salutem plurimam.

Memor illius temporis, Reverende Pater, quo una fuimus aliquando, et in omnem familiarissimi convictus partem circumspectans nihil suavius reperio moribus, nihil amabilius prudentia tua, qua sic irriteritum me tenes, tui ut oblivisci nesciam. Itaque amicos enumerans, et potiores ex his quoque secernens, quibus animum beneficio multiplici devinctum etiam gratum testarer, quo te (quem semper inter primos habui) loco ponam, dubitabo? Nunquam. Is enim sum (si tamen me nosti), qui veras amicitias religionis, virtutis, amoris consensu magis, quam officiorum vel magnitudine et fructu vel numero pendendas existimem. Dignitas quidem tua certa tum erat et pervagata, nunc vero permultum aucta et spectabilis, hanc exosculor, tibi que ex animo volo; maioribus enim ornamentis tua te virtus iam pridem dotarat, quam si perseverantiae clavo confixeris, nec liquidis honorum titulis diffluere siveris atque numeros tandem illius hoc pacto expleveris, vere tibi cum omnibus bonis congratulabor. Non tibi excidit, quid ipsis illis nostrae coniunctionis diebus nunc modeste insinuans, nunc blande monens, nunc amice et verecunde rogans mecum egeris; imperio enim carebat vox tua, ut arrogantia animus. Iam nunc (si placet) exhibeo eam lucubratiuncularum partem, quam tu cupidissime expetisti, imo pene efflagitasti; sumptibus ad rem conficiendam liberalissime oblatis, ego vero contra ut salebrosam et minus expeditam suppressere decreveram, nisi vicisset desiderium tuum, quo non solum me, verum etiam musicam quanti faceres, ostendisti. Absit, ut illam fastidias, quam vel Lycurgus tulit, Socrates etiam probavit, adeo ut effaetum senem ad lyram institui non suppuderet: cui tantum detulere veteres, ut dis invisos crederent, qui musicam aversarentur. In Thebas hostiliter irruens Alexander mota Pindari statua Cleonis cantoris simulachro pepercit. Ateas Scytharum rex quia tibinicus modulos irrisit, ideo Scythia, ideo barbarus, ideo feralis habitus est. Quanto et sapientius iudicarunt et rectius fecerunt primi legumlatores, qui animadvertentes hominum studia nec tranquilla esse posse, nec diuturna, rythmum symphonicum admiscuerunt, et si quis crapulam ructans baccharetur aut ebrius

VI.

Néhány válogatott mise, IV. könyv

A Krisztusban Igen Tisztelendő Atyának,
 János Úrnak,
 Zwetl monostora
 legéberebb apátjának stb.,
 igencsak tisztelendő pártfogójának
 sok üdvözlöt.

Azon időkre emlékezve, Tisztelendő Atyám, amikor még együtt voltunk, és igen meghitt közös életünk minden részletén körültekintve semmi kedvesebbet nem találok a te erkölcsleidnél, semmi szeretetre méltóbbat a te bölcsességednél, amely úgy behálózott, hogy nem tudok elfeledkezni rólad. Így tehát előszámlálva a barátokat, és közülük is kiválogatva a fontosabbakat, akik iránt kimutathatnám sokféle jótéteménnyel való leköltelezettségemet, hogy téged (akit mindig az első között tartottam számon) vajon hová helyezzelek, tétovázom-e? Egy pillanatra sem. Olyan vagyok ugyanis (már ha ismered engem), aki úgy véli, hogy a valódi barátságot inkább a vallás, az erény, a szeretet egyetértése alapján, mint a szolgálatoknak akár a nagysága, akár a gyümölcse, akár a száma szerint kell megítélni. Méltóságod már akkor biztos és közismert volt, mára pedig igencsak megnövekedett és jelessé vált, ezt illetem csókkal, s neked szívemből [a legjobbakat] kívánom; erényed ugyanis már korábban nagyobb díszekkel ékesített téged, ha pedig ezt az állhatatosság szögével rögzítetted, s nem enged neki, hogy feloldódjék a tisztségek illékony címeiben, s végül ily módon teszed azt tökéletessé, az összes derék emberrel együtt gratulálok majd neked. Nem felejtetted el, együttlétünk azon napjaiban hol szelíden utalva, hol kedvesen figyelmeztetve, hol baráti és tisztelettudó módon kérve miként viselkedtél velem; hangod ugyanis nem volt parancsoló, ahogy lelked sem volt fennhéjázó: Most pedig (ha tetszik) átnyújtom munkálkodásaim azon részét, amelyet te nagy vágyódással kértél, sőt szinte követeltél; igen nagylelkűen felajánlva az anyagi támogatást a dolog elkészítéséhez, én pedig mint egyenetlent és kevésbé kidolgozottat el akartam törölni, ha nem győzött volna a te kívánságod, amellyel megmutattad, hogy mennyire becsülsz nemcsak engem, hanem a zenét is. Távol álljon, hogy utáld azt, amit még Lükurgosz is elviselt, Szókratész is elfogadott, annyira, hogy elgyengült aggként sem szégyellte, hogy a lantművészetre tanítják: aminek a régiak akkora jelentőséget tulajdonítottak, hogy úgy vélték: az istenek is gyűlölik azt, aki utálja a

in flagitia ebulliret, tibiis hunc atque concentu reprimebant. Neque hic musicae vis desinit, Fabium audi: remigem cantus hortatur, et singulorum fatigatio quamlibet se rudi modulatione solatur. Vide, quaeso, quos terminos artis nostrae describat, quem modum statuat Fabius. Quid Pythagoras senserit, an est, qui ignoret? Mundum ipsum musica ratione concinnatum prodidit. Certe si qua res est, quae onus alleviat, curas minuit, dolores lenit, distractos conglutinat, inimicitias sopit, hostes expugnat, molesta omnia vel pellit vel demitigat, musica est. Quam illa patronam habet? Divam Ceciliam virginem religione, pudicitia, martyrio admirabilem. Hanc cole, si me amas, imo illum quia diligis, me quoque complectere, et Galli tui raucam (quam te cogente emittit) vocem tolera; quae si vel tibi probabitur uni, nil requiram amplius. Deus te tuosque his dubiis et formidolosis temporibus diu servet incolumem.

Datum Pragae ipso nostrae sanctissimae patronae Divae Ceciliae die, anno 1580

Reverentiae Tuae

observantissimus

Iacobus Handl,
Gallus vocatus,
Carniolanus

zenét. Amikor Thébát hadsereggel megtámadta, [Nagy] Sándor elmozdította Pindarosz szobrát, az énekes Kleón képmását megkímélte. Ateaszt, a szkíták királyát, minthogy kigúnyolt egy fuvolást, emiatt szkítának, emiatt barbárnak, emiatt állatiasnak tartották. És mennyivel bölcsebben ítélték és helyesebben cselekedtek az első törvényhozók, akik észrevéve, hogy az emberek munkavégzése sem képes sem nyugodt, sem tartós maradni, [ezért] a zene ritmusát adták hozzá, és ha valaki ittasságtól hányva tombolt vagy részegen gaztettekre érzett készletét, fuvolával és zeneszóval fékeztek meg. De nem szűnik meg itt a zene ereje, hallgasd csak Fabiust: az ezveőst ének buzdítja, és egyesek fáradtsága pönmagát akár még a durva énekléssel is megvigasztalja. Nézd csak, kérlek, művészetünk minő határait írja le, milyen mértékét állapítja meg Fabius. Vajon van-e valaki, aki ne tudná, mit ismert fel Püthagorasz? Feltárta, hogy maga a világ is zenei módra lett megalkotva. Ha bizony van olyan dolog, amely könnyíti a terhet, csökkenti a gondokat, enyhíti a fájdalmat, az elszakadtakat összeköti, az viszályokat elcsitítja, az ellenséget legyőzi, minden kellemetlenséget vagy elűz vagy lecsendesít, a zene az. Ki az ő védőszentje? Szent Cecília szűz, aki csodálatos a vallásosságban, a tisztaságban, a vértanúságban. Ezt tiszteld, ha engem szeretsz, sőt engem is azért ölelj át, mert ezt szereted, és viseld el Gallusodtól [= *kakasodtól*] a tompán hangzó (a te kényszerítésedre kiadott) hangot; ha ez akár csak neked egyedül tetszik, semmi többet nem kívánok. Isten őrizzen meg sokáig sértetlenül téged és a tiédet e kétséges és félelmes időkben.

Kelt Prágában, a mi szentséges védőszentünk, Szent Cecília napján, az 1580. évben

Tisztelendőségem

legnagyabecsülőbb [szolgája]

Iacobus Handl,
akit Gallusnak neveznek,
krajnai

Ad cantorem modulorum Handelii

Rumor Handelium perisse dixit,
 Quum putre acciperet cadaver urna:
 Sed falso Handelium perisse dixit
 Rumor, funera nulla sentientem.
 Quod mortale fuit satumque terra,
 Mors terrae, invida, reddidit parenti.
 Vivit Handelius superstes astris,
 Vivit Handelius superstes orbi,
 Illic mente pia, sed hic perenni
 Laborum genio integer suorum.
 Viventem adspice, quisquis occinendo
 Vel mores sapiens honestiores,
 Vel Musas facies politiores,
 Vel motus animi quietiores.
 Hic iunctim omnia praestat
 Victurus genio liber perenni.

Carolidus Karlsperga

VII.***Selectiores quaedam missae, Liber IV***

Paraclesis ad musicae amatorem

Si qua tibi fuerint (veluti fortasse videntur
 Ultima) non facili sacra canenda modo,
 Ne subito absistas coepto, neu sperne Camoeram
 Mellifluam, dulcem per se et, amice, bonam,
 Sed mage supremi mirare encomia Regis
 Tam variis hominem posse referre sonis.
 Mirare, et laudes divinae adiungito laudi,
 Conatus, vires ingeniumque tuum.
 Saepe cane, et quae sunt magis ardua, vince
 canendo,
 Sic facile efficies, quod fuit ante grave.
 Imo et nectarea tantum rapieris ab oda,
 Saepius ut nollis hac meliore frui.

M. Valentinus Kampius fecit

Handel zenéjének énekeséhez

A szóbeszéd azt mondja, hogy meghalt Handl
 mivel elporladt holttestét urna fogadta magába:
 de tévesen mondja a szóbeszéd, hogy meghalt
 Handl,
 semmilyen síremléket nem érezve.
 Ami halandó volt és a föld sarja,
 azt a halál, az irigy, visszaadta az anyaföldnek.
 Tovább él Handl a csillagokban,
 tovább él Handl a földön,
 ott kegyes lelkében, de itt ajkainak
 örök tehetségével épen.
 Az élöre tekints, aki énekelve
 akár a tiszteletre méltóbb erkölcsöket ápolod,
 akár a Múzsák [művészetét] teszed fényesebbé,
 akár lélek szenvedélyeit csendesebbé.
 Mindezt együtt megadja
 ez az örök tehetséggel mindent túlélő könyv.
 Carolidus Karlsperga

VII.***Néhány válogatott mise, IV. könyv***

Buzdítás a zeneszeretőhöz

Ha a szent szertartásokat (mintha talán végsőnek
 [= *temetésinek*] tűnnek) nem tudnád könnyen
 énekelni,
 ne add fel hirtelen a próbálkozást, s ne vesd meg
 a mézédés,
 magában édes, és, barátom, jó Múzsát,
 hanem inkább csodáld, hogy a legfelső Király
 dicséretét
 az ember annyira különféle hangokon tudja
 előadni.
 Csodálkozz, és kapcsold az isteni dicsőséghez
 dicséretedet,
 próbálkozásaidat, erődet s tehetségedet.
 Gyakran énekelj, és ami nehezebb, azt győzd le
 énekelve,
 így könnyen véghezviszed, ami azelőtt nehéz
 volt.
 Sőt annyira elragad majd a nektárédés óda,
 hogy gyakrabban nem is akarsz majd ennél
 jobbat élvezni.

Írta Valentin Kamp mester

VIII.

Selectiores quaedam missae, Liber IV

Author operi

Cur horres lucem felici sydere natum?
 I, quo te tua sors et Deus ipse vocat.
 Condatur tenebris, quod nescit ferre parentem,
 Vel certe Aonio non sonat apta choro.
 Tu, mea progenies noto prognata parente,
 Nil, nisi verbigenae quale probatur, habes.
 An forte optatum genium tibi defore credis?
 Falleris: est genius, quem canis, ipse tuus.
 Ille tibi nomen tribuet vitamque perennem,
 Haudque sinet nati funera flere patrem.
 Verum esto: nolint magnis fata aspera rebus
 Annos te Pyllos vivere, vive pios.
 Cum non sit tanti, quam multos vixeris annos,
 Quam si tota expers crimine vita fuit.

Opus musicum I, Ad musicum

Si tuba, si cornu, si tibia et organa praesto,
 Alterius resonent distribuenda choris.

Opus Musicum, Liber I

Quo et candore niteas, et calore aestues,
 Stanislae, Olomucium et Moravia clamitat.

VIII.

Néhány válogatott mise, IV. könyv

A szerző művéhez

Miért rettegsz a szerencsés csillagzat alatt
 született naptól?
 Menj, amerre sorsod és Isten maga hív.
 Vessék a sötétségre, amiért nem tudja elviselni
 szülőjét,
 vagy legalábbis nem hangzik az aoniai kórushoz
 méltónak.
 Te, az én nemzetségem, amely ismert szülőktől
 származik,
 nem bírsz mással, csak ami tetszik az ígét
 nemzőnek.
 Tán azt hiszed, hiányzik majd belőled az óhajtott
 szellem?
 Tévedsz: ez a te védőszellemed az, akit
 megénekelsz.
 Ő ad neked nevet és örök életet
 és nem fogja hagyni, hogy gyermeke halálát
 sirassa az atya.
 Ám legyen: ha a kemény végzet nem akarja,
 hogy nagy
 dolgokkal püloszi éveket éljél, élj jámbor
 [éveket].
 Mivel nem annyira fontos, milyen sok évet élsz,
 mintha egész életed mentes volt a bűntől.

Opus musicum I, A zenészhez

Ha a tuba, ha a kürt, ha a fuvola és az orgona
 szól,
 a többi a kórusnak kiosztva szólaljon meg.

Opus Musicum, I. könyv

Hogy mily fénnel ragyogsz és mily tűzzel égsz,
 Stanislas, Olmütz és Morávia fennen hirdeti.

Opus Musicum, II. könyv

peregravi multa, sed praecipue Austriaca
Moravicaque trivi et prope habitavi monasteria:
in his etiam non raro, ut ille, *silvestrem tenui*
Musam meditatatus avena

Opus Musicum, II. könyv

sok helyet, leginkább azonban ausztriai és
moráviai kolostorokat látogattam végig, sőt
szinte már beléjük is költöztem, s ezekben nem
ritkán, mint az a híres [ti. *Vergilius*] „erdei
Múzsámat lehelém lágyhangu sípomba”
[*Eklogák*, 1, 2]

Harmonia morarium, Praefatio

Ecclesiae chorus tres me iam continenter annos
occupat: dedi nonnulla, quae cantantur et
audiuntur prope quotidie; adderem plura, ni
viribus essent hoc tempore imparia meis. Ars
integra est, sed nervus praeli et typographicum
robur fractum.

Harmonia morarium, Előszó

A templomi kórus [vezetése] már három éve
folyamatosan lefoglal: alkottam néhány művet,
amelyeket csaknem naponta énekeltek és
hallgattak; még sokat hozzáadnék, ha most már
nem haladná meg az erőimet. Művészet[em]
sértetlen, de a publikálás iránti kitartás[om] és
nyomdaipari erő[m] megtört.

Moralia, Praefatio

Hanc ego supremam illius voluntatem exsequor,
Vestramque Amplitudinem submisso oro, uti
foetum hunc Iacobi Handeli posthumum
clementer suscipere eaque qua vivum cum suis
Muis autorem solebatis benevolentia prosequi ad
meum propositum, tanquam rerum fraternarum
haeredis, aequifacere velitis.

Moralia, Előszó

Ezt az ő végakarátát én teljesítem, és alázattal
kérem Nagyságtokat, hogy Jacob Handlnak ezt az
utószülött gyermekét kegyesen elfogadni és azzal
a jóindulattal övezni, amellyel életében az ő
Múzsáival együtt a szerzőt szokta, szándékom
szerint, mint aki testvéri javainak örököse
vagyok, azonos módon szíveskedjék.

Lucida nocturnas ut Phoebus dissipat umbras,
Stellula saepe vagam servat ut una ratem:
Nota Stanislai sic fulget in aethere virtus,
Vela det auspiciis ut sacra cymba suis.

Amint az éjjeli árnyakat szétszórja a ragyogó
Phoebus,
amint egy csillagocska őrzi meg a nyugtalan
ladikot:
Stanislas ismert erénye úgy fénylik az
égbolton,
hogy pártfogása alatt vitorlát bontson a szent
hajó.

Bibliográfia

- Baroffio, Bonifacio Giacomo: „A Tridenti Zsinat és a zene”. *Magyar Egyházzene* VII. évf./1. szám (1999/2000): 21–35.
- Bergamo, Marija: „Musik im südslawischen Raum in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts”. In: Dragotin Cvetko (szerk.): *Jacobus Gallus and His Time / Jacobus Gallus in njegov čas*. European Music Year 1985 Symposium. 26–33.
- Bötticher, Wolfgang: „Stilistische Beobachtungen an textgleichen Kompositionen von I. Gallus und O. di Lasso”. *Muzikološki zbornik* 22 (1986): 5–14.
- Carmelo Peter Comberiat: „Carl Luyton at the Court of Emperor Rudolf II.: Biography and His Poliphonic Settings of the Mass Ordinary”. In: Carmelo P. Comberiat – Matthew C. Steel (szerk.): *Music from the Middle Ages through the Twentieth Century*. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1988. 130–143.
- Cvetko, Dragotin: *Jacobus Gallus: sein Leben und Werk*. Munich: 1972.
- : „The Personality of Jacobus Gallus”. In: Dragotin Cvetko (szerk.): *Jacobus Gallus and His Time / Jacobus Gallus in njegov čas*. European Music Year 1985 Symposium. 11–21.
- Desmet, Marc: „*Typographicum robur fractum*” Jacob Handl’s relationship with the printing press”. *De musica disserenda* III/2 (2007): 11–24.
- : „A Neglected Chapter on Handl’s Sources Reading from the Swedish Manuscripts”. *De musica disserenda* V/2 (2009): 7–23.
- : „Façade et revers d’une architecture Musicale solennelle”. *De musica disserenda* X/2 (2014): 101–123.
- Finscher, Ludwig: „Die Messe als musikalisches Kunstwerk”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Neues Handbuch der Musikgeschichte 3/1. Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*. Laaber 1989. 194–272.
- Florjanc, Ivan: „Gallus – der Humanist *Amat venerem, cur?* Einige kritische Überlegungen zur Harmonia Morales Nr. 6.” *De musica disserenda* III/2 (2007): 69–89.
- Gancarczyk, Paweł: „The msytery of Sacrae cantiones (Nuremberg 1597): remarks on Jacob Handl and the 16th-century printing practice”. *De musica disserenda* III/2 (2007) 25–33.

- Gonda Imre–Niederhauser Emil: *A Habsburgok (Egy európai jelenség)*. Pannonica Kiadó, 1998.
- Gruber, Gernot: „Beginn der Neuzeit.” In: Rudolf Flotzinger – Gernot Gruber (szerk.): *Musikgeschichte Österreichs Band I. Von den Anfängen zum Barock*. Graz, Wien, Köln: Verlag STYRIA, 1977. 173–267.
- Jež, Tomasz: „The Motets of Jacob Handl in Inter-Confessional Silesian Liturgical Practice”. *De musica disserenda* III/2 (2007): 37–48.
- Kos, Korlajka: „Jacobus Gallus’ Zeit (1550–1591) – Einführliche Betrachtungen”. In: Dragotin Cvetko (szerk.): *Jacobus Gallus and His Time / Jacobus Gallus in njegov čas*. European Music Year 1985 Symposium. 22–25.
- Köchel, Ludwig Ritter von: *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1976.
- Körndle, Franz: „Das musikalische Ordinarium Missae nach 1400”. In: Horst Leuchtmann – Siegfried Mauser (szerk.): *Messe und Motette. Handbuch der musikalischen Gattungen 9*. Laaber 1998: 154–188.
- Mantuani, Josef: *Einleitung* In: Emil Becezný – Josef Mantuani (közr.): *Jacob Handl (Gallus) Opus Musicum 1*, Denkmäler Tonkunst in Österreich 6/1. Wien: 1899.
- : „Über die Messenthemen des J. Handl”. *Musica divina* 1, (1913): 228–233.
- Monok, István: „Documenta Pragensia. Číslo X/1–2. Praha”. *Magyar Könyvszemle* 110. évf. 1. szám (1994): 114.
- Motnik, Marko: *Jacob Handl-Gallus. Werk – Überlieferung – Rezeption*. Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 2012.
- Napp, Thomas: „Frühneuzeitliche Transferprozesse in der Oberlausitz am Beispiel von Jacob Handl”. *De musica disserenda* III/2 (2007): 47–56.
- Pisk, Paul Amadeus: *Die Parodienverfahren in den Messen des Jacobus Gallus* Studien zur Musikwissenschaft V. 1918. 35–48.
- : *Einleitung* In: Paul Amadeus Pisk (közr.): *Jacob Handl (Gallus) Sechs Messen*, Denkmäler Tonkunst in Österreich 78. Wien: Universal Edition, 1935.
- Schnürl, Karl: „Musikalische Figuren in der vierstimmigen *Harmoniae morales* des Jacobus Gallus”. In: Theophil Antonicek, Rudolf Flotzinger, Othmar Wessely

- (szerk.): *De ratione in musica: Festschrift Erich Schenk*. Kassel: Bärenreiter, 1975. 50–62.
- Skulj, Edo: *Clare vir. Ob 450-letnici rojstva Iacobusa Gallusa (1550–1591)*, Ljubljana: 2000. [Zum 450. Geburtstag von Jacobus Gallus (1550–1591) Zala Breitfuss-Inzko (ford.)] 165–183.
- Sokcsevits, Dénes – Szilágyi, Imre – Szilágyi, Károly: *Déli szomszédaink története*. Budapest: Bereményi Könyvkiadó.
- Straková, Theodora: „Jakob Handl-Gallus und die böhmischen Länder”. *Muzikološki zbornik XVIII*. (1982): 5–21.
- Strunk, Oliver: *Strunk: Source Readings in Music History. 2 The Renaissance*. New York: W. W. Norton & Company, INC, 1950, 1965.
- Sýkora, Pavel: „Notes on the style and spiritual categorisation of Moralia by Jacobus Handl Gallus” *Muzikološki zbornik XLV 2* (2008): 29–38.
- Wagner, Peter: Über die Messen des Jacobus Handl, *Musica divina* 1, (1913) 90–92.
 —————: *Geschichte der Messe*. Leipzig, 1913.
- Witeschnik, Alexander: *Musik aus der Wien*. Wien, Buchgemeinschaft Donauland, 1955.
- Blume, Friedrich (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 17 Bände, Kassel: etc., 1949.
 4. kötet 1330–1334.
 7. kötet 1753–1758.
 9. kötet 11–15., 1928–1931.
 10. kötet 1572–78.
 11. kötet 1464–1465.
 12. kötet 762–763.
- Finscher, Ludwig (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. 20 Bände, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar: 1994 [MGG 2]
 6. kötet 195–203.
- Grieb, Manfred H. (szerk.): *Nürnberger Künstlerlexikon: Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*. München: K. G. Saur Verlag, 2007.

Digitális források:

<https://archive.org/stream/imslp-melopeo-y-maestro-cerone-pietro>

<https://books.google.it>

[imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_\(Praetorius,_Michael\)_Book_III/29](https://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_(Praetorius,_Michael)_Book_III/29).

www.wikipedia.org/wiki/Hans_Burgkmair.

www.musiklexikon.ac.at

www.rohlzhlas.cz/leonardo/historie

www.stimmbuecher.digitale-sammlungen.de

A kottapéldák forrásai:

Jacob Handl (Gallus): *Opus musicum II* In: Emil Bececzný – Josef Mantuani (közr.):
Denkmäler Tonkunst in Österreich 24 Wien: Artaria, 1905.

Jacob Handl (Gallus): *Opus musicum III* In: Emil Bececzný – Josef Mantuani (közr.):
Denkmäler Tonkunst in Österreich 30 Wien: Artaria, 1908.

Jacob Handl (Gallus): *Opus musicum V* In: Emil Bececzný – Josef Mantuani (közr.):
Denkmäler Tonkunst in Österreich 48 Wien: Artaria, 1917.

Jacob Handl (Gallus): *Opus musicum VI* In: Emil Bececzný – Josef Mantuani (közr.):
Denkmäler Tonkunst in Österreich 51/52 Wien: Artaria, 1919.

Jacob Handl (Gallus): *Sechs Messen* In: Paul Amadeus Pisk (közr.): Denkmäler
Tonkunst in Österreich 78 Wien: Universal Edition, 1935.

Jacobus Gallus: *Fünf Messen zu acht und sieben Stimmen* In: Paul Amadeus Pisk
(közr.): Denkmäler Tonkunst in Österreich 94/95 Graz/Wien: Akademische
Druck- u. Verlagsanstalt, 1959.

Jacobus Gallus: *Drei Messen zu sechs Stimmen* In: Paul Amadeus Pisk (közr.):
Denkmäler Tonkunst in Österreich 117 Graz/Wien: Akademische Druck- u.
Verlagsanstalt, 1967.

Jacobus Gallus: *Missa ad imitationem Pater noster*. Hans Gillesberger (közr.) Wien,
München: Verlag Döblinger, 1969.

Jacobus Gallus: *Angeli laetantur de mirando* Elena Kmeťová (szerk.) Bratislava,
Hudobné centrum 2006.