

10.18132/LFZE.2016.13

SZILÁGYI GYULA

A BATALLA – EGY MŰFAJ ÉLETE
AZ IBÉRIAI ORGONAMŰVÉSZETBEN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2016

10.18132/LFZE.2016.13

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású
doktori iskola

**A BATALLA – EGY MŰFAJ ÉLETE
AZ IBÉRIAI ORGONAMŰVÉSZETBEN**

SZILÁGYI GYULA

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2016

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás.....	II
Bevezetés.....	III
I. Történelmi előzmények.....	1
1. A csaták kora.....	1
2. A La Guerre.....	3
3. A La Guerre elemzése.....	5
3.1 Prima pars.....	6
3.2 Secunda pars.....	11
II. Az orgonák története az Ibériai-félszigeten.....	14
1. Az orgona a 16. és a 17. század Spanyolországában.....	16
1.1. A félsziget hangszermodelljei a 16. század folyamán.....	19
1.1.1. Barcelona: Pere Flamench társulata (1538).....	23
1.1.2. Zaragoza: Guillaume de Lupe környezete (1565).....	25
1.1.3. Madrid: a Brebos-család (1577).....	28
1.1.4. Sevilla: Maese Jorge köre (1567).....	31
2. A spanyol orgona 1650-től a 18. század végéig.....	35
3. A portugál orgona a 16 - 18. században.....	45
III. Útban az ibériai orgonás batallá-k felé.....	58
IV. Az orgonás batallá-k.....	65
1. Correa XXIII (1626).....	67
2. Correa LXIII (1626).....	74
3. Tiento de Batalla 8° tono (BNM, M1360, Huerto ameno).....	77
4. Jusepe Ximénez: Batalla de 6° tono (El Escorial LP 30).....	79
5. Pedro de Araújo: Batalha de 6° tom (Braga, BPB Ms 964 fol. 38v; Oporto, Ms 1607 fol 49v).....	82
6. Batalla de quinto tono (BNM, M 2267 Ramillete oloroso)(1709, Martín y Coll).....	87
V. 1.1. Útban az interpretáció felé.....	89
1.2. Függelék – Ibériai forrásokban található batallá-k.....	93
Bibliográfia.....	97
Felhasznált kották jegyzéke.....	100

Köszönetnyilvánítás

Gloria Deo Gloria

„Toute frelore bigot”

Szilágyi Gyula
2016. március 3.

Bevezetés

Emberöltőnyi külföldön töltött időszak – 1988 és 1999 között Hollandiában tizenegy év, melyből csak az Amszterdami Sweelinck Zeneakadémia orgona-, zongora-, illetve egyházzene-szakára jutott nyolc és fél, 1999 és 2011 között pedig az Ibériai-félszigeten, Portugáliában és Spanyolországban, főként tanítással, koncertezéssel eltöltött tizenkettő, összeadva tehát mintegy huszonhárom esztendő – szerteágazó tapasztalatai rendszereződnek, szintetizálódnak, amikor a fentebb nevezett témájú disszertációval jelen sorok írója a tisztelt olvasó elé kíván lépni.

Hollandiában, ahol az egy négyzetkilométerre jutó (jól-) működő historikus orgonák száma az egész földkerekségen talán utolérhetetlenül a legnagyobb (zeneakadémiai tanulmányaimnak köszönhetően ezek a tapasztalatok inkább általános jellegűek, s az orgonairodalom egészét érintik), addig az Ibériai-félsziget a hollandiai orgonasűrűségtől ugyan elmaradó, de nem kevésbé érdekes. Régi hangszerein szerzett ismeretek már sokkal inkább specifikus, a földrajzi, történelmi helyzetből fakadóan is lokális karakterűek, anélkül, hogy ezzel akárcsak egy szemernyit is csökkentenénk ez utóbbi orgonatáji örökség értékéből, ill. tartanánk kevésbé érdekfeszítőnek.

Az ibériai orgonazene iránti érdeklődésem a már említett amszterdami Sweelinck Zeneakadémián¹ kezdődött, furcsa módon először a félszigetről érkezett csembalista hallgató-kollégáim hatására. A nemrégiben tragikus hirtelenséggel elhunyt akkori orgonaprofesszorom, *Jacques van Oortmerssen* (1950 – 2015), akinek mintegy nyolc és fél éven át növendéke voltam, szívesen ajánlott és tanított ibériai orgonaműveket, melyek hamarosan a repertoárom, illetve ilyenformán a koncertjeim darabjai lettek. Az igazi lökést azonban, egy azóta legjobb lelki barátommá lett spanyol-andalúz orgonaművész kollégám, a Sevilla-i Manuel Castillo Zeneművészeti Főiskola (Conservatorio Superior Manuel Castillo) orgona és zeneelmélet-tanára, *Andrés Cea Galán* (*1965) 1994-es amszterdami orgonakurzusára adta. Ez a találkozó olyan hatással volt rám, hogy 1999-ben mindent hátrahagyva Dél-Portugáliába, az Algarvé-ra költöztem és elkezdődhetett az ibériai orgonákkal való valóságos kapcsolatteremtés. Csupán a történet szépségének kidomborítása apropójából szeretném itt megemlíteni, hogy az első valóban az Ibériai-félszigeten levő historikus orgonával való találkozásom sem mindennapi esemény volt.

Ez a „megszentelő” találkozás éppen abban a Sevilla-i San Salvador (Szent Megváltó) káptalanban, a székesegyház után a város második legfontosabb templomában zajlott le, melynek 1599 és 1636 között a kinevezett orgonistája, a 17. századi ibériai orgonazene legnagyobb alakja, Francisco Correa de Arauxo (1584 –

¹ Amszterdami tanulmányaim (1988-96) idején, 1994-ig, a zeneakadémia neve Sweelinck Conservatorium Amsterdam volt. Sajnálatos módon, az Amszterdami Művészeti Főiskolába (Amsterdamsche Hoogeschool voor de Kunsten) való beolvadása után örökre elvesztette Hollandia legnagyobb zeneszerzőjének a nevét. Jelenleg Amszterdami Konzervatórium-nak (Conservatorium van Amsterdam) hívják.

1654) volt. Habár a templom jelenlegi orgonája (1794)² már nem ugyanaz, mint Correa idején, ennek ellenére ugyanazon a helyen áll. A templom orgonistája 1999 júliusában pedig nem volt más, mint barátom, *Andrés Cea*, akinek jóvoltából napra pontosan kerekén 400 évvel Correa beiktatása után, július első napján ülhettem ugyanazon a helyen a Colegiata del San Salvador-ban.

Az Ibériai-félszigeten töltött tizenkét év során nem csak koncertezőként, tanárként sikerült volt alkalmam megismerni jó néhány hangszert, de dolgozhattam historikus orgonák restaurálásában is.³ A rajtuk szerzett tapasztalatok, kiegészülve a spanyol és a portugál nyelv megismerésével, lehetővé tették, hogy egyre inkább elmélyedjek az említett nyelveken közzétett szakirodalomban is. Fontos megemlíteni, hogy a félsziget orgonakultúrájának még csak kismértékű megismerése is szinte elképzelhetetlen e két nyelv ismerete nélkül. Sajnálatosan a legtöbb, orgonákról szóló – egy átlagos közép-európai olvasóhoz közelebb álló, angol illetve német nyelvű – szakirodalom még a közelmúlt, vagyis a 21. század első évtizedének termését tekintve is gyakran, meglehetősen periférikusan, elnagyolt következtetéseket levonva bánik vele. Joggal feltételezhetjük, hogy a magyar (szak-) olvasó számára – a rendelkezésre álló szakirodalom függvényének, valamint nyelvi megfontolások tükrében – nyilvánvalóan a földrajzilag távolabbi kultúra jelenségei, eredményei tarthatnak nagyobb érdeklődésre számot. Feltétlenül alá kell húznunk azt a tényt, hogy az Ibériai-félsziget orgonakultúrája is az általános európai orgonakultúra része, mégpedig meglehetősen markáns és egyedi szereplője.

Jelen disszertáció a hozzáférhető magyar nyelvű – elsősorban orgona-interpretációs, tehát határozottan nem zenetudományi szándékú – szakirodalom hiányát szeretné valamelyest pótolni, mellyel nem csak a szakembernek, hanem a téma iránt lelkes nem szak-olvasónak is szeretne eligazítást nyújtani az ibériai orgonák rejtelseiben. Mindezt egy az elsősorban az Ibériai-félszigeten, illetve az egykori gyarmatbirodalmak tengerentúli részein is, a 17. századtól népszerűvé vált és mintegy majd másfél évszázadon keresztül művelt billentyűs zenei műfaj, az úgynevezett *batalla*, vagy portugálul *batalha* segítségével kívánja tenni, mely műfaj az évszázadok folyamán különösen is az orgonát találta meg kifejezése legfőbb eszközéül. Úgy is mondhatnánk, karakteresen tipikusan orgonaműfajjá lett, beleértve ebbe a műfaj esetleges hangszerre gyakorolt hatását is. Az ibériai orgonás csatazenék⁴ témájával érdemben ez idáig tulajdonképpen csak egy, az Egyesült Államokban 1975-ben angol nyelven közzétett doktori disszertáció foglalkozott, M. A. Sutton szerzőségével, melynek eredményei figyelemreméltóak ugyan, de forrásanyaga azóta már elavult, és mindezen felül néhány eredeti spanyol szöveg

² Ayarra Jarne, J. E.: *Organos en la provincia de Sevilla. Inventario y catálogo*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1998, p.291-294.

³ G. Grenzing (El Papiol) cégénél, 2007 októberében, az Iglesia Santa María del Alcázar y San Andrés templom orgonáján, Baeza (Jaén) városban, Andalúziában, valamint Manuel Luengo Flores orgonaépítőnél 2010. október – december között, Jerez de la Frontera (Cádiz) városában, szintén Andalúziában.

⁴ A batalla illetve batalha műfajmegjelölés magyar megfelelője e sorok írója szerint leginkább a csatazene.

helytelen fordítása a disszertációban egy sereg hibás következtetés levonását eredményezte.⁵ Jelenlegi ismereteink szerint a batallá-k témájával kapcsolatban magyar nyelven csak egyetlen, 2010-ből való, publikáció látott napvilágot Rovátkay Lajos tollából, az itáliai hangszeres battaglia-k és a korabeli itáliai népdalok kapcsolatának rendkívül érdekesítő témájáról. Rovátkay tanulmánya az ibériai orgonás batallá-k kérdését csupán érintőlegesen tárgyalja és sommás megjegyzése a műfaj és az ibériai orgonák kapcsolatáról sajnálatos módon nem mentes a hangszer nem-ismeretéből fakadó, szokásos közép-európai sztereotípiák világától.⁶ Rovátkay írásának érdekes színfoltja viszont, hogy az általa kutató itáliai kéziratanyag battaglia-darabjaiban a korabeli jól ismert egyéb vándordallamok gyűréjében az Ungaresca dallam is megjelenik a csatazenék harcias karakterének alátámasztására.

A disszertáció első fejezete, a rendelkezésre álló lexikális adatok segítségével, rövid történeti áttekintést kíván adni a csatazenék európai keletkezéséről, áramlatairól, melynek középpontjában a francia reneszánsz talán joggal egyik legnépszerűbb komponistája, a párizsi úgynevezett *capelle-chanson* műfaj nagy alakjának, Clément Janequin (ca.1485 – 1558) méltán leghíresebb ilyen műfajú darabja, a *La Guerre* (A Csata) áll. Mind tematikailag, mind előadási eszközeit tekintve joggal akár a programzenék 16. századi őstípusának is tekinthetünk. A mű eredeti dramaturgiája, a csata zajait megfestő, benne alkalmazott hangutánzó eszközök (onomatopoeia) alkalmazása a zenetörténetben párját ritkító népszerűséget kölcsönzött ennek a chanson-nak: már 1528-as megjelenését követően számos feldolgozása keletkezett, előbb főként pengetős, majd billentyűs hangszerekre is.⁷ A kor szokásához illően a vokális feldolgozások sem vártak sokat magukra. A mű potenciális kompozíciós eszköztárnak bizonyult, főként az Ibériai-félszigeten, ahol előbb világi körökben, az *ensaladas* műfajában talált befogadó közegre, majd hamarosan egyházi művek, leginkább misekompozíciók kiindulási alapja lett. A chanson még saját alkotóját is egy paródiamise elkészítésére ösztönözte. Hogy a tisztelt olvasó megfelelő képet kapjon a *La Guerre* keletkezésének körülményeiről, a fejezetben helyet kap egy történelmi áttekintés is a reneszánsz csaták koráról.

Janequin *La Guerre*-je nem csak feldolgozásokat, hanem – minden bizonnyal politikai szándékból – rövid időn belül egy szintén négy-szólamú ellen-művet is produkált: a kontrázni szándékozó zeneszerző, a milánói Dóm karmestere, a flamand származású Matthias Werrecore (? – 1574 u.) volt, aki a Marignan-i csata visszavágó ütközetének, a Pavia-i csata (1525) zenei leírására, illetve a Janequin-i szöveg parodizálásán keresztül minden bizonnyal a francia büszkeség kifigurázására is vállalkozott, meglepően sok *La Guerre*-ből való idézettel, és annak szinte teljes

⁵ Sutton, Mary Ellen: *A Study of the 17th-Century Iberian Batalla. Historical Development, Musical Characteristics and Performance Considerations*. D.M.A. disszertáció. University of Kansas, 1975, (Kézirat)

⁶ Rovátkay Lajos: „Battaglia és népdal. Expedíció a 17. századi hangszeres zene egy ismeretlen területére – ungarasca-exkurzussal.” *Magyar Zene* XLVIII. évfolyam, 2. szám, 2010. május, p.121-126

⁷ Már 1540-ben felbukkan billentyűs intavolációja egy lengyelországi kéziratban is. (lásd Johannes of Lublin, *Tabulature of Keyboard Music*, ed. John R. White, *Corpus of Early Keyboard Music* Vol. 6:4, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1967, pp. 46-60.)

eszköztárát felhasználva. A *La Guerre* ezután a köztudatban úgymint *Battaglia francese*, Werrecore 1544-ben publikált műve pedig, mint *Battaglia taliana* vált ismertté Európa-szerte.

A későbbi csata-kompozíciók, feldolgozások egy ideig magukon viselték a „védjegyeket”, vagyis főként a Janequin-i zenei leírás különösen zseniális és eredeti eszközeit, míg az idő múltával ezen elemeknek a felismerhetőségi mutatója jószerevével elkopott. Az Ibériai Félszigeten inkább Janequin chanson-ja volt a népszerűbb, Itáliában nyilvánvaló okoknál fogva pedig Werrecore *Battaglia Talianá-ja*.

A batallá-k vizsgálatához és az interpretációs kérdések köréhez elengedhetetlen, hogy ne szenteljünk egy viszonylag terjedelmesebb fejezetet (II.) az Ibériai-félsziget 16-18. századi orgonatörténetének, az ibériai orgonatípus kialakulásának, természetesen a teljesség igénye nélkül. Feltételezzük, hogy előadói szempontból a disszertációnak a batallá-k témáján kívül a későbbiekben éppen ez a fejezete tart majd leginkább érdeklődésre számot. Mindezt annál is inkább, mivel remélhetőleg talán már épp a disszertáció befejezésével egyidőben, a magyar orgonátáj egy valódi 18. század eleji kasztíliai kópia-hangszerrel gazdagodik. Az ibériai orgonaművészet iránt érdeklődőknek itt a Kárpát-medence közepén karnyújtásnyira lesz autentikus kasztíliai hangszerük. E fejezet kapcsán említjük meg, hogy az ibériai orgonák egy sajátos technikai eleméről, egy a 17. század második felében egyedi újításként népszerűvé vált úgynevezett *arca de ecos*-nak (echó-láda), mint az orgona-redőnszerkezetek fejlődéstörténete egy fontos mérföldkövének, Méhes Balázs DLA disszertációja magyar nyelven egy tekintélyes fejezetet szentel, melyben a szerkezet ismertetését meggyőző módon hozza összefüggésbe korabeli orgonaművekkel.⁸

Jelen értekezés fő fejezete (IV.), vagyis a batallá-k tárgyalása előtt szükségesnek tartottam egy rövidebb fejezet (III.) beiktatását az ibériai orgonás batallá-k kialakulásának inspirációs előzményeiről, a közvetítésekért közvetlenül felelős neves és kevésbé neves ibériai polifonisták által komponált batalla-miséiről, valamint a legfontosabb ibériai billentyűs műfaj, a *tiento* (port. *tento*), mint a batallá-t hordozó műfaj kialakulásáról.

A IV. fejezetben tehát ujjhegyre veszünk néhány szignifikáns batalla-kompozíciót és azok elemzésén keresztül megpróbáljuk követni a kompozíciós utat, vagyis hogy az első ibériai orgonás batallá-k keletkezése idejétől, majd száz évvel a *La Guerre* megjelenését követően, honnan indult és mivé lett az eredeti reneszánsz vokális chanson, már szinte a barokk legjavában, amelyben valójában a legtöbbje keletkezett.

Az interpretációs kérdésekkel foglalkozó utolsó (V.) fejezetben a batallá-kal kapcsolatban megpróbálunk választ adni arra a szakirodalomban legtöbbször mélyen elhallgatott kérdésre is, hogy vajon milyen zenei közegben, alkalmakon hangozhattak el ezek a sokszor igen terjedelmes méretű, formájukat tekintve első látásra kissé

⁸ Méhes Balázs: *A redőnszerkezet története a német orgonakultúrában a XIX. század végéig. Előzménye, fogadtatása, elterjedésének akadályai, valamint használatának helye az előadói gyakorlatban*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010.

szertelen, harmóniai vonatkozásban nem túlságosan mozgalmas, de mégis lenyűgözően hatásos orgonaművek.

Túl korai lenne itt még szentencia-jellegű következtetések levonása, de előrebocsájítjuk, hogy a disszertáció egyik bevallott szándéka az ibériai orgonákkal kapcsolatos – gyakran a szakirodalomból is eredő – fel-felbukkanó hamis sztereotípiák helyreigazítása is. Tesszük ezt különös tekintettel azok számára, akik elsősorban a közép-európai orgonatájon nőttek fel és esetleg csak szekunder módon, vagy még (eddig) egyáltalán nem kerültek kapcsolatba az Ibériai-félsziget orgonakultúrájával.

A számtalan felmerülő kérdés egyike, hogy vajon az orgonás batallá-k, zenei kihívásaik következtében, befolyásolták-e magát az orgonaépítészet fejlődését? Van-e kölcsönhatás a műfaj és a hangszer elsősorban késő 17., de inkább 18. századbeli fejlődése között? Mi volt előbb? A batalla, mint zenemű, vagy a vele asszociált orgonaregiszterek, impozáns, sokak által „militáns”-nak titulált orgonahomlokzatok? A mai – mondjuk így, közép-európai – előadói gyakorlatban meglehetősen ritkán hangzik el egy-egy ilyen batalla-kompozíció. Milyen megfontolásokat kell figyelembe vennie a jelenkor orgonistájának egy ilyen darab előadásánál? Vajon hogyan regisztráljuk egy a darabtól térben/időben és fizikai lehetőségeitől meglehetősen távol álló, modern, vagy archaizáló mai hangszeren egy ilyen zeneművet? Milyen tempót/tempókat válasszunk? Melyek az alkalmazható korabeli ibériai díszítések, tipikusan az Ibériai-félszigetre jellemző ritmikai megfontolások? Hogyan tekintünk a rendelkezésre álló kiadásokra, kottaképre?

Ilyen és hasonló kérdésekre próbál megfelelni a disszertáció, amely az összes, előadással kapcsolatos kérdésre természetesen nem tud végleges és gyakorlati választ adni, hiszen az leginkább csak egy (vagy több) interpretációs kurzus keretén belül dolgozható fel, egy adott akusztikai térben és adott orgonán/orgonákon. Reményeink szerint a készülő kasztíliai orgonakópia maga is sok itt feltett kérdésre fog határozott és meggyőző választ adni. Mindazonáltal bízunk benne, hogy az érdeklődés felkeltésén túl ennek ellenére sikerül némiképp referencia jellegű eligazodási lehetőséget nyújtani az ibériai orgonák és batallá-k világában a magyar olvasónak.

Az eddig vázolt kép alapján talán egyértelműnek tűnhet, hogy jelen disszertáció írója már a témaválasztással sem, de az alkalmazott módszerek különlegességével sem kíván a „nemzetközi viszonylatban új megállapítások”, vagy a „nemzetközi érdeklődésre számot tartó kutatási eredmények” kategóriájának ingoványos talaján haladni. Ellenben – talán a vénájában és génjeiben esetlegesen túlszaporodott gyakorlati pedagógus és a tudományos eredményeket reményei szerint megfelelően ismerő, de mégis a transzcendenciákban hívó jámbor előadóművész attitűdjeinek meglétével – inkább egy felkészült múzeumi kalauz szerepében kíván e sorok segítségével előtérbe lépni. Olyan kalauz szerepében, aki az érdeklődő csodálók figyelmét csupán a tájkép szépségére szeretné irányítani, a műtárgy értelmezésére vállalkozni, szintetizálni, az általa megértett kulturális hagyatékot számukra átörökíteni. Az ibériai orgonatáj képe már kész. Itt és most csak hevenyészett „képismertető” készül a magyar nyelvet értő kíváncsi

„képtárlátogatóknak”, talán pont azért, hogy e látogatást követően még több kérdést generáljon. Talán a mestermű remélt hangzó része igenis válaszokat ad.

A disszertációhoz felhasznált szakirodalmi anyag a téma sajátosságából fakadóan többnyelvű: spanyol, portugál, francia, angol, német, holland. Magyar nyelven csak elenyésző, inkább csak az általános történelmi vonatkozások kapcsán állt rendelkezésre. A fordítások – eltekintve néhány magyar nyelvű, orgonával kapcsolatos szakkifejezéstől, melyek a 19-nyelvű, a hazai szakma által is jól ismert Orgonaszótár⁹ magyar szöszedetében is megtalálhatók – egytől-egyig saját szellemi termékeim. Természetesen jobb fordítások is létezhetnek, amelyre nézve a jóindulatú olvasó előzetes szíves elnézését kérem.



(Fotó: Faragó Attila)

⁹ Praat, Wilfried (szerk.): *Orgelwoordenboek, Organ Dictionary, Orgelwörterbuch, etc...*, *Orgonaszótár, etc. ...*, Ed. CEOS, Nieuwkerken (B), 2000, ISBN: 90/73443-03-2

I.

Történelmi előzmények

1. A csaták kora

Joggal feltételezhető, hogy a zenei kifejezésnek az a módja, amely bizonyos valóságos, esetleg allegorikus konfliktusokat – harci cselekményt, háborút, csatát, párbajt – próbál a zene eszközeivel ábrázolni, a hallgató számára egyértelmű jelrendszerrel közölni, magával a zenetörténettel egyidős. Számbavételük és ebből fakadóan műfajjá válásuk vizsgálata természetesen azonban csak a zene lejegyzésének bizonyos fokától kezdve lehetséges.

Már a 14-15. század folyamán felbukkannak különféle kompozíciók, melyek a műfaj kialakulásának kedveznek. Így például harci gyülekezésre felszólító motívumok, fanfár-utánzó hangzások már 14. századi cacciák-ban is előfordulnak, de hasonló zenei megoldásokkal találkozunk az Ars Nova egyik legjelentősebb alakjának, Magister Grimace háromszólamú *A l'arme, a l'arme* fegyverbe hívó virelai-jében, valamint a Pixérécourt Chansonnier *A la battaglia* című chanson-jában is. Heinrich Isaac feltehetően 1487-ben előadott négyszólamú *A la bataglia* kompozíciójának csak a zenéje maradt fenn, de más forrásokból a kutatás az alkalmi előadás apropóján egy zene nélkül fennmaradt verses szöveggel véli kapcsolatba hozni. Mivel a szöveg valószínűleg kizárólag egyetlen alkalomhoz kötődött, másodszori előadása ugyanazzal a szöveggel nem fordulhatott elő. Talán épp ezért csak a zenéjét tartotta megőrzésre méltónak egy jóindulatú kéz.¹ Isaac művében már felbukkannak viszont olyan zenei elemek, amelyek a későbbi, 16-17. századi hasonló – mind vokális, mind instrumentális – csatazene-kompozíciókban már-már szokásossá válnak. Habár a fontosabb lexikonok az ilyen csatazenéről az olasz *Battaglia* címszó alatt adnak több-kevesebb felvilágosítást, fontos leszögeznünk, hogy az olasz terminus inkább műfajmegjelölés.

A zenék eredete szerinti főbb európai irodalmi nyelvek leginkább a komponisták származása szerinti saját nyelvi változatukat használják a csatákkal kapcsolatos leíró zenéikre. Így például németül a *Die Schlacht vor*, vagy *bei* (valamilyen helymegjelöléssel), angolul a *The Battle*, franciául a *La Bataille*, vagy a *La Guerre*, spanyol nyelven a *La batalla* megnevezéssel találkozhatunk, de olaszul előfordul ezen felül még a *La Guerra* alak is. A megtekintett lexikonok mindegyike a műfajról szóló szócikkeiben, teljes joggal, központi szerepet szán a zenetörténet talán legkorszakalkotóbb ilyen jellegű csata leíró zenéjének, a párizsi chanson-ként aposztrofált műfaj nagy doyen-je, Clément Janequin (Châtellerauld, ca.1485 – Párizs, 1558 után) *La Guerre* című művének, mely 1528-ban Pierre Attaignant kiadónál látott napvilágot. A *La Guerre* eredetileg 4-szólamban íródott, *a capella* chanson,

¹ Az említett szöveg általános protokolláris tartalma mellett ismert firenzei polgárok neveit sorolja, akiket – érdemeik elismerése mellett – épp a genovai ellenséges sereggel szembeni ütközetre szólítanak.

mely – néhány a társaságában megjelent hasonló program-chanson-nal² együtt – az idők során a csatazenék műfajának egyértelmű prototípusa lett. Mielőtt Janequin művének, az ibériai orgonás batallák-hoz való viszonyának vizsgálata szempontjából részletesebb elemzésébe kezdenénk, érdemes beletekintnünk keletkezése korának európai történelmi helyzetébe.

A 15. század utolsó éveitől a kontinens nyugati felének szinte valamennyi állama évtizedekig tartó konfliktussorozatba keveredett egymással. A történetírás az úgynevezett *itáliai háborúk*, vagy *reneszánsz háborúk* címszóval jelöli azt az 1494 és 1559 között először leginkább az Itáliai-félszigeten lezajlott konfliktus-sorozatot, melyben a főszereplők a francia Valois-k, a Német-római Birodalom és az akkor éppen frissen létrejött Spanyolország trónját megszerző Habsburgok voltak. A csatározásokba később Európa szinte minden állama belebonyolódott: Anglia, Skócia, Svájc kantonjai, Itália városállamai, ide számítva a pápai államot, a Milánói Hercegséget, valamint a Genovai Köztársaságot is.³ A Janequin-mű címében szereplő Marignan-i csata (*La bataille de Marignan*) e háborúsorozat, ha úgy tetszik, második nagy fejezetének, az úgynevezett Cambria-i Liga háborúinak (1508-1516) lezáró csatáját jelenti, mely pontosan 1515. szeptember 13-14.-én zajlott le. Ez év elején, a 19 évesen francia királlyá koronázott I. Ferenc, legitimitási problémák és kellő hatalmi respekt megszerzése céljából újraindította közvetlen elődei, VIII. Károly és XII. Lajos által Észak-Itáliában vezetett hadjáratait, melyek fő mozgatórugója a Milánói hercegség körüli örökösödési probléma volt.

A Marignan-nál szembenálló felek tehát egyfelől Franciaország, Velence, Skócia, Ferrara, velük szemben a Német-római Birodalom (benne Aragónia és Kasztília), a pápai állam, Milánói Hercegség, Firenze, Urbino és Svájc jó néhány kantonja. Ez utóbbiak mintegy 20.000 jól képzett és híressé vált zsoldossal vettek részt az Alpoktól délre évszázadok során nehezen megszerzett területeik érdekében. A Milánótól körülbelül 15 km-re dél-nyugatra fekvő Marignano közelében lezajlott, francia győzelemmel végződött csata több szempontból is meghatározó jelentőségű lett. Egyfelől, mivel pontosan a *Saint Croix*, vagyis a Szent Kereszt felmagasztalásának ünnepével (szeptember 14.), esett egybe, a fiatal épphogy megválasztott I. Ferenc király már említett kezdeti legitimációs problémáit jó időre eltette az útból, és a naptári egybeesés révén e legitimációnak azon nyomban hihetetlen szakrális jelleget is kölcsönzött. Ez a nap Franciaország modernnek nevezett reneszánsz korszaka kezdetét is jelenti. Másfelől, az addigra már középhatalommá vált, 200 éve terjeszkedő Svájci Konföderáció, elszenvedvén történelme legnagyobb és egyben utolsó vereségét, arra kényszerült, hogy a franciákkal örökre kiegyezzen. Az így kötött genfi békeszerződés a mind a mai napig közismert svájci semlegesség alapjait szilárdította meg. Végül nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy bár a vetélkedő feleknek ez nyilvánvalóan nem lehetett

² A *La Guerre* társaságában jelennek meg – többek között – a *La Casse* (A Vadászat), a *L'alouette* (A Pacsirta), a *Le chant des oiseaux* (A madarak éneke), *Les cris de Paris* (Utcai kiáltások) és a *Le caquet des femme* (Asszonyi pletyka) című chansonok is, melyek Janequin oeuvre-jének legerjedelmesebb darabjai.

³ A hadszíntér egyre keletebbre tolódásával az Oszmán Birodalom és a Magyar Királyság is – a mohácsi csatával – ennek a sorozatnak a sajnálatos résztvevőjévé vált.

szándéka, de a csata-inspirálta zenei megfogalmazás – szerzőjének szinte egész életét átszövő egzisztenciális problémái közepette – nem csak a vokális zeneirodalom egyik remekművét, hanem, feldolgozásai révén, még egy impozáns és magával ragadó zenei műfajt is létrehozott.

2. A *La Guerre*

A mű pontos keletkezési idejét sajnos nem ismerjük, így nehéz következtetéseket levonni a komponálás pontos attitűdjéről is. A címben szereplő csatára utalás évszáma (1515) és a mű nyomtatásban való megjelenése között ugyanis 13 év telt el. Nem tudhatjuk, hogy szerzője esetleg közvetlenül a győztes ütközet utáni, talán még eufórikus hangulatban írta-e, és csak a felsőbb megrendelésre, alkalomra várt, hogy műve valamiféle protokolláris ceremónia részese legyen, az ilyenkor ezzel együtt elvárható adekvát honorárium mellett, vagy pedig nem sokkal a nyomtatásban való megjelenés előtt, mikorra már íróasztalán más hasonló igényességű chanson-ok is, addigi kompozíciós termése figyelemre méltónak ítélt darabjai felgyülemlettek. Gustav Leonhardt (1928 – 2012), egy 2000-ben, Jan Pieterszoon Sweelinck összes billentyűs zenéjének CD-felvételéhez kiadott kísérőfüzete holland nyelvű Preambulumában a következőket írja:

A Romantika korszaka előtt egy muzsikusk számára a komponálás leginkább valamilyen gyakorlati megfontolást, vagy pedig kötelezettséget jelentett: egy többé-kevésbé jól ismert publikum jelenlétét feltételezve, jól ismert térben, a közönség által jól ismert hangszerfajtákon és együttesekkel, meghatározott előadásra való komponálást. A kompozíciók tehát leginkább valamilyen általános, vagy specifikus megbízatás eredményei voltak, de ugyanakkor didaktikus megfontolások is lökést adhattak zeneművek írására. Mindent egybevetve: általában véve senki sem komponált ismeretlen csodálók, kortársak, vagy későbbi generációk számára, kivéve, ha megengedhette magának műveinek kiadását.⁴

Leonhardt megidézése e helyen elgondolkodtat Janequin attitűdjén a *La Guerre* létrejöttét illetően. Mindenesetre a zenei lexikonok egyikében sem találunk pontos évszámot a mű keletkezése idejéről, illetve a csata és a mű megjelenése közti fél emberöltőnyi idő okáról. Egy győztes csata zenei megünneplése – különösen annak fényében, hogy erre az ütközetre a nyomtatásban való megjelenés idején már a vereséggel végződő revans⁵ is megtörtént – nehezen igazolja a mű esetleges felsőbb körökből való megrendelését.

A *La Guerre* kétrészes kompozíció, melynek szövegét nagy valószínűséggel Janequin maga írta és amelyet az alábbiakban Lukin László (1926 – 2004) szabad fordításával⁶ közlünk:

⁴ The complete keyboard works of Jan Pieterszoon Sweelinck, NM Classics 92119, kötetben megjelent tanulmány.

⁵ Az 1525-ös Pavia-i csata volt a milánói Sforza győzelmével végződött visszavágó ütközet, melyben I. Ferenc király fogságba esett.

⁶ Janequin, Clément: *A Csata, avagy a Marignano-i ütközet*, Editio Musica Budapest, 1987. Z.13340.

Prima pars

*Escoutez, tous gentils Gallois,
 la victoire du noble roy François
 Et orrez, si bien escoutez,
 Des coups ruez de tous costes,
 Phiffres soufflez, frappez tabours,
 Tournez, virez, faictes vos tours,
 Avanturiers, bon compaignons
 Ensemble croisez vos bastons.
 Bendez soudain, gentil Gascons,
 Nobles, sautez dans les arçons,
 La lance au poinghardiz et promptz
 Comme Lyons!
 Haquebutiers, faictes vos sons!
 Armes bouclez, frisquez mignons,
 Donnez dedans! Frappez dedans!
 Alarme, alarme.
 Soyez hardiz, en joye mis.
 Chascun s'asaisonne,
 La fleur de lys,
 Fleur de hault pris
 Y est en personne.
 Suivez François,
 Le roy François,
 Suivez la couronne
 Sonnez, trompettes et clarons
 Pour resjouyr les compaignon.*

*Halld a szót, jó gall népem, az a hír jár,
 Vészben győzött a hős Ferenc király
 A hirre hallottátok-é,
 Sortűz legyen minden felé,
 Sípszóval, pergő dobbal,
 Térülj, fordulj, sebbel-lobbal,
 Sok harcban edzett jóbarát,
 Mind tartsa együtt hadsorát.
 A gascon nép sok gyors fiát,
 A gárda védje fő urát,
 Az acél lándzsa védje hát,
 A csatán fő urát!
 A vidám kürtök kiáltásák,
 Hogy győzzön tűzön-vízen át,
 Csak bátran jöjj, csak célozz, löjj!
 Alarm, alarm,
 Kik kívánják, ezt kiáltják.
 Vér a csata ára,
 Liliom ág,
 Nemes virág
 Rá se szálljon másra.
 A királyért,
 Nagy Ferencért,
 Nézz a koronára
 Zengj, trombitaszó, csatán át,
 Hogy hívd a hősök táborát.*

Secunda pars

*Fan frere le le fan fan fan feyne
 Fa ri ra ri ra
 A l'estandart tost avant
 Boutez selle gens d'armes à cheval
 Frere le le lan fan fan fan feyne
 Bruyez, tonnez bombardes et canon
 Tonnez gros courtaux et faulcons
 Pour secourir les compaignons.
 Von pa ti pa toc von von
 Ta ri ra ri ra ri ra reyne
 Pon, pon, pon, pon,
 la la la ... poin poin
 la ri le ron
 France courage, courage
 Donnez des horions
 Chipe, chope, torche, lorgne*

*Fel a lobogót, a lobogót nézd elől!
 Fegyverkezz, hadsereg lóra szállj!
 Hozzák az érces torkú ágyúkat
 Töltsék, mert tűzre tátva szájukat
 Majd bizton lép az élcsapat.
 Csak bátran, csak bátran!
 Új harci rendbe most!*

<i>Pa ti pa toc trique, trac zin zin</i>	<i>Vágjad, szúrjad</i>
<i>Tue! à mort; serre</i>	<i>Bátor a szív, trombita hív</i>
<i>Courage prenez, frapez, tuez.</i>	<i>A gallus nép most színre lép</i>
<i>Gentil gallans, soyez vaillans</i>	<i>Üssétek mind, vágjátok mind!</i>
<i>Frapez dessus, ruez dessus</i>	<i>Ki francia, hősök fia</i>
<i>Fer émoluz, chiques dessus,</i>	
<i>Alarme, alarme!</i>	
<i>Courage prenez après suyvez,</i>	<i>Csak bátran, ne hagyj! Utána, szúrd, vágd!</i>
<i> frapez, ruez</i>	<i>Csak üldözzed, hajrá!</i>
<i>Ils sont confuz, ils sont perduz</i>	<i>Nagy zavargás, nagy kavargás,</i>
<i>Ils monstrent les talons.</i>	<i>Megfűt a tartalék.</i>
<i>Escampe toute frelore la tintelore</i>	<i>Nos éljen délceg Ferenc király, nézz előre!</i>
<i>Ilz sont deffaictz</i>	<i>Mind kidőltek</i>
<i>Victoire au noble roy Francoys</i>	<i>Ma győzött a hős Ferenc királ</i>
<i>Escampe toute frelore bigot.</i>	<i>Éljen a délceg király!</i>

Természetesen egy ilyen esetben, vagyis a magyar nyelvű előadás lehetőségét megteremtő fordítás esetében a fordítónak a szótagszámokhoz kell igazodnia és elkerülhetetlen némi veszteség, amennyiben fontosabb szavak esetleg lefordíthatatlanul maradnak, vagy pedig – mint az az utolsó sorból is kiderül – bizonyos helyeken a mondatrész értelme is jelentős csorbát szenved.⁷

A *La Guerre* első, Pierre Attaignant-nál megjelent példányai nyilvánvalóan gyorsan elkeltek, mert hamarosan több újranyomás is napvilágot látott. Ezek közül Susato-nál is, melyhez 1544-ben Philippe Verdelot (1480-85? – 1530-32?) egy *ad libitum* ötödik szólamoszt írt.⁸

3. A *La Guerre* elemzése

Az ibériai orgonás batallá-k egy későbbi fejezetben való elemzéséhez ide kívánczik a mű teljesség igénye nélküli elemzése, a releváns témák, motívumok, zenei eszközök ujhegyre való vétele. Előre bocsájttjuk, hogy a *La Guerre*-nek nem minden eleme kínálja magát egy az egyben billentyűs változat elkészítéséhez. Ez utóbbihoz legjobban alkalmazható elemek például a Prima pars imitációs és homofon szerkesztésű chansen-elemei, a táncos ritmusú echo-szerű, „kétkórusos” felelgetős szakaszok. Ezzel szemben a Secunda pars néhány vokális eszköze, – mint például a csatazajokot utánzó képletek, a fanfár-motívumok sűrű egymásra torlasztásai, a

⁷ Látszólag Lukin László sem tudott mit kezdeni az utolsó mondattal („*Escampe toute frelore bigot*”), mely a mű legsummásabb mondanivalóját tartalmazza. Nem is akárhogyan. Az *escampe* (menekülj!) szóhoz Janequin hozzákapcsolja a kulcsmondanivalót keveréknyelven: *toute frelore* (németül *alles ist verloren* lenne), melyben a betűk cseréje (*frelore* → *verloren*) maga a komikum. Valószínűleg a svájci német akcentus szerinti *frelore*-t hallottak a francia katonák a milánóiak oldalán harcoló menekülő svájci zsoldosok szájából kiabálni. A *bigot* (németül *bei Gott*) is a masszív karikatúra része (körülbelül „Menekülj, Isten színe előtt elveszettek vagyunk”). Mindez nyolc (!) szótagban, rimelve.

⁸ Janequin egy ötödik szólamoszt hozzáírását 1555-ben teszi meg, ami egyúttal a darab alapvető revízióját is jelentette. Sajnálatos módon ez utóbbi változat jelen disszertáció írásakor nem állt rendelkezésre.

hangsúlyos szótagokból fakadó folytonosan változó metrum-eltolódás, a nyelvpörgetés („*Frere le le fan fan*”) sebes repetíciói és egyéb perkusszív effektusok, illetve mindezekkel egyidőben ebből az örvénylésből ki-kikandikáló dallamfoszlányok visszaadása, egyszerűen a káosz maga – sok tekintetben szinte megoldhatatlan feladat elé állítja a billentyűs muzsikust, de mindenképpen rendkívüli kreativitást igényel tőle. Külön feladat számára a hosszan elnyúló statikus harmóniai terekben való mozgás kinetikus energiáinak fenntartása is.

Az elemzésben nagy betűk (A, B, C, stb.) jelentik az egyes témás szakaszokat, melyek elé arab számmal a rész száma kerül (1B, 2A, stb.), hozzájuk kapcsolva kis betűkkel (1Ab, 2Ac, stb.) a variánsaikat, a motívumsejtet pedig (1Abv, 1Bas, stb.) a v- illetve s-betűk hozzátoldásával jelöljük, kiemelve – az orgonás batallá-k szempontjából relevánsabb – motívumokat, témátöredékeket. Az eredeti menzurális notáció alapján ütemvonalak közé kényszerített modern kiadások eltérő ütemszám miatti zavarait oly módon kerüljük el, hogy az egyes részek megfeleltetését a szöveg idézeteivel azonosítjuk. Habár az eredeti szólambeosztás **Superius – Contratenor – Tenor – Bassus**, a mai gyakorlatnak megfelelően az egyszerűség kedvéért a Superius-t Szoprán-nak, a Contratenor-t önkényesen Alt-nak vesszük, tehát marad a szokványos **SATB** beosztás.

A *La Guerre* első része (Prima pars) dramaturgiailag két további belső részre osztható:

1. A fanfárok csatára felhívása („*Escoutez, ... de tous costes*”)
2. A csata előkészületei („*Phiffres soufflez, ... Le roy François*”);

a második rész (Secunda pars):

3. A csata;
4. A győzelem.

3.1. Prima pars

Az első rész alapvetően szokványos chanson-stílusban komponálódott, az általában nyolc-szótagú verssorok szerinti verseléssel, a szövegi tartalomnak megfelelő zenei megfogalmazások, témák láncszerű egymásutánjában, nevezzük fűzér-formának. Szerkezete nagyjából az alábbi struktúrát mutatja:

1A: *Escoutez, tous gentils Gallois, la victoire du noble roy François*

1B: *Et orrez, si bien escoutez, des coups ruez de tous costes*

1C: *Phiffres soufflez, frappez tabours*

Tournez, virez, faictes vos tours

1D: *Avanturiers, bon compagnons, ensemble croisez vos bastons.*

Bendez soudain, gentil Gascons, nobles, sautez dans les arçons,

La lance au poinghardiz et promptz Comme Lyons!

Haquebutiers, faictes vos sons! Armes bouclez, frisque mignons,

Donnez dedans! Frappez dedans! Alarme, alarme.

Soyez hardiz, en joye mis.

1E: *Chascun s'asaisonne, La fleur de lys,*

Fleur de hault pris, Y est en personne.

Suivez François, Le roy François,

Suivez la couronne

1F: *Sonnez, trompettes et clarons, Pour resjouyr les compagnons.*

A tétel nyitó motívuma a hallgató figyelmét felkeltő – dallamilag primitív – fanfár-motívum (lásd 1. Kottapélda) imitációs (S-A-B-T sorrendben belépő) felrakásban, bár inkább csak ál-imitációról beszélhetünk, mivel az ütemenkénti szólambelépések és motívumismétlések miatti második, terccel lejjebb ismétlődő „*Escoutez*” szoprán-imitáció már egybeesik a basszuséval. Janequin a mélytenor szólamot ezért az ütem felénél *imitatio per thesin* módon lépteti be (lásd 2. Kottapélda). Ez a nyitótéma az orgonás batallá-k egy korai csoportjánál a *La Guerre*-el való identitás egyik védjegye lesz:

1Aa-motívum („*Escoutez, escoutez*”)

1. Kottapélda

2. Kottapélda

Az A-rész további motívumai a következők:

1Ab-motívum („*la victoire du noble roy François*”)

3. Kottapélda

1Ac-motívum (ugyancsak az előbbi „*du noble roys François*” szövegre), mely az A-szakasz imitativ szerkesztésű befejezéséről gondoskodik:

4. Kottapélda

A **B**-rész („*Et orrez, si bien escoutez...*”) kulcsfontosságú kezdő témája (lásd 5. Kottapélda)

5. Kottapélda (1Ba)

magában hordoz egy négy-hangos, önmaga körül forgó motívumsejtet, az **1Bas**-motívumot (lásd 6. Kottapélda),

6. Kottapélda (1Bas)

mely a négy-szótagos rímelő fél-verssorok monoszillabikus folytonos ismétlésével (**1Bai**-motívum) a csata előtti sürgés-forgást szimbolizálja (lásd 7. Kottapélda).

7. Kottapélda (1Bai)

Ez az önmagában forgó motívum több különböző kísérszólámat is kap, melyből a leggyakrabban előforduló (lásd 8. Kottapélda)

8. Kottapélda (1Bas)

a S-A és T-B szólampárok közötti, a kétkórusos technikára jellemző válaszok formájában jelenik meg, mely formula – természetesen sok más egyéb mellett – feltételezhetően hatást gyakorolt a későbbi, igen népszerű orgonás echó-technikára is. Az orgonás batallá-k elsőgenerációs szerzői is látszólag hálás akusztikai lehetőségnek tartották Janequin megoldását, mivel még homofon ellenszólásával együtt is gyakran szinte szóról-szóra átvették.

A B-rész zárómotívuma az **1Bb**-motívum (lásd 9. Kottapélda):

9. Kottapélda (1Bb)

A C-rész a készülődés tumultusának hangulatát Janequin még ennél is tovább fokozza. A felszólító módban álló, mozgást szuggeráló igék („*tournez, virez, frappez, jouez*”) hangrepetíciós motívuma (**1Ca**) (lásd 10. Kottapélda), melyben könnyedén felismerhető az **1Bas** összejt-motívum „dadogós” tükörfordítása, augmentálva.

10. Kottapélda (1Ca)

Az **1Ca** ritmikailag kettős ellenpontot valósít meg az Alt szólamban jövő **1Cb**-motívummal („*souflez, toujours*”) (lásd 11. Kottapélda)

11. Kottapélda (1Cb)

oly módon, hogy a szaporázó ellenszólamok tulajdonképpen önmaguk változatai lesznek, kiegészülve a többi szólamban előbukkanó, megint csak egy kis hangterjedelmű, önmaga körül forgó („*virez*”) négy-hangos osztinató-motívummal (**1Cb**) („*souflez, toujours*”), illetve annak basso continuo jellegű ellenpontjával. Ezek a szolampár-figurák ilyen értelemben sűrűn ismételt szubdomináns-domináns-tonikai kadenciák érzetét hozzák létre, néha-néha kikacsintással a kvinttel magasabb 8. módusz („C-dúr”) felé. (lásd. 12. Kottapélda)

12. Kottapélda

Végeredményben az ellenpontként használt és az alapmozgást homofon menetekben meghatározó osztinató-motívum is a nagyterc-hangterjedelmű, szűk mozgású **1Bas** „össejt” egyik származéka.

A **D**-szakasz („*Avanturiers, bons compagnons*”) *proportio triplá*-ja új atmoszférát hoz a műbe. Az eddigi tumultuózus mozgás is látszólag lefékeződik, teret enged a táncnak. A téma éneksorra hasonló nyitó-dallama (**1Da**) (lásd 13. Kottapélda)

13. Kottapélda (1Da)

A - van - tu - riers, bons com - pa - gnons

az orgonás batallá-k szempontjából ismét fontos elem lesz. Alkalmilag előkerül a „kétkórusos” felelgetős technika, de a textúra alapvetően homofonná válik.

14. Kottapélda (1Da)

A - van - tu - riers, bons com - pa - gnons.

A szakasz végén a szöveg és a ritmus is rövid időre unisono-vá válik („*Donnez dedans Frappez dedans*”), amely különös keménységgel teszi nyomatékosá a mondanivalót a szinte fanatikussá vált tánc ritmusában. Az ezt a szakaszt újból páros lüktetésével felváltó E-szakasz („*Chacun s'asalsomme. La fleur de lys, Fleu de hault pris y est en personne*”) a királynak a sereghez való csatlakozását hivatott szimbolizálni. A kvint ambitusú, magasból ereszkedő, szinkópált dallamos témák egymás variánsai, ál-imitációjuk kissé motettás allűrjével talán a király jelenléte általi szakrális légkör megteremtése a cél. Ebbe a S-T által továbbvitt páros lüktetésű viszonylagos nyugodt hangulatba üvölt bele *proportio triplá*-ban az A-B páros a „*Suyvez François, suyvez la couronne*” („Kövesd a koronát, Kövesd Ferenc királyt”) egyidejűleg az „*Alarme, alarme*” felkiáltásokkal.

Az első részt lezáró utolsó **F**-szakasz („*Sonnez trompettes et clarons*”) dallamilag és ritmikailag a **D**-szakasz visszaidézése, illetve folytatása. Az **1Fa**-motívum (lásd 15. Kottapélda) az **1Da** (lásd 13. Kottapélda) hasonló vonulatú változata.

15. Kottapélda (1Fa)

Son - nez trom - pet - tes et cla - rons

A **1Fa** újból a jól bevált S-A, T-B szólampárosokkal, felelgetős módon indul, mely még szövegét tekintve is a jövődő orgonás batallá-k világát vetíti előre („*Sonnez trompettes et clarons*”). Az unisono-ban („*compagnons*”) szinte az extázisig lüktető tánc a csata kezdetének előszobája. Mindenki együtt van. Eldördülhet az első ágyúlövés („*Fan*”). Megkezdődhet a csata, vagyis a *Secunda pars*.

3.2. *Secunda pars*

A *chanson* második részében hasonló fűzér-formát tapasztalunk, mint az első részben. A hangutánzó szakaszok egymásba torlasztásai olyannyira uralják a terepet, hogy szinte majdhogynem lehetetlen a tételt szakaszokra bontani. Az egymást követő különféle csatazajmezőkből csak alkalmanként hallatszanak ki valóságos dallami elemek, kiáltások („*Ta ri ra ri ra ri ra*”, „*Courage*”), melyek sok esetben a kommentátor szerepét látják el („*Ilz sont en fute*”). A hangnem stagnálásából (6. tónus apoteózisa) fakadó látszólagos unalmasságot Janequin szinte megálmodva a 20. századi *minimal music*-ok technikáit, részben ritmikai-akusztikai trükkökkel, részben különféle rövid, három-négyhangos, egymásba forgó dallampatronok monoton, ismételtetett egymásnak ütköztetésével (*imitatio per arsin et thesin*) kerüli ki. Mindezt úgy, hogy egyetlen ötlet sem ismétli önmagát. A különféle dallamelemek kombinációs ötletei szinte kiapadhatatlanok.

A második rész **A**-szakaszának nevezhetjük a „*tost a l'estandart*” szövegrészig tartó szakaszt. **B**-nek a második „*Fre re le le lan fan*” onomatopeiát, mely mindenesetre sok hasonlóságot mutat az **A**-éval. A **B**-szakasz-beli, másodjára induló „*Fre re le le lan fan*” indítómotívum már nem repetáláló hangok sorozataiból áll, hanem dallamos. Dallami formája egy az Ibériai-félszigeten a 16. század közepétől is használatos billentyűs díszítés, a *redoble*⁹ alakját követi, amely ily módon ismét hálásan jövődőbeli orgonás anyag, ami természetesen nem marad kiaknázatlanul.

16. Kottapélda (2Ba)



Ahogy korábban említettük, a *Secunda pars* szinte kizárólag a csata zajait, fanfár-jelzéseket,¹⁰ dobpergést, kardcsörtetést, lódobogást, kiabálásokat, lónyertést, ágyúdörgést, puskaropogást, puska golyók süvítését utánozza az onomatopoeia francia kiejtési eszközeivel, mesterkéltszótagokkal, stagnáló, vagy csak alig-alig

⁹ A *redoble* a közép-európai olvasó számára a német *Doppelschlag*-hoz hasonló.

¹⁰ A 16-17. századi francia, itáliai, német harci fanfárjelzésekről bővebben: *Trompeterfanfaren, Sonaten und Feldstuecke. Das Erbe Deutscher Musik VII/2*, Ed. Georg Schünemann, Edition Breitkopf

mozduló harmonizálásban.¹¹ Janequin a kórus számára a rézfúvósok nyelvartikulációs technikájára emlékeztető lejegyzést használ („Fre re le le lan fan”) ütemenként legalább egy, de sokszor két szólam unisono-jában.

17. Kottapélda

The musical score consists of two systems, each with four staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The second and third staves are accompaniment parts. The bottom staff is a bass line. The first system starts at measure 92 and the second at measure 94. The lyrics are: 'Fre re le le lan fan fre re le le lan fan fan fan', 'fan fey - ne fre re le le lan fan fre re le le lan fan', 'fan fan fey - ne', 'fey - ne fan fre re le le lan fan fre re le le lan fan', 'fan fey - ne fre re le le lan fan fre re le le lan fan fan fey - ne', and 'fre re le le lan fan fre re le le lan fan fan'.

A **2Aa**-motívumok, a gyors repetíciók miatt ebben a formájukban alkalmatlanok orgonán való játékra, viszont a legtöbb batalla-szerző ennek ellenére nem mondott le ennek a szakasznak a hatásáról. A IV. fejezetben látni fogjuk, hogy milyen módon talált visszhangra a darabok többségében.

Csupán mellékszálként említjük meg, hogy a *La Guerre* hatása abszolút mértékben a francia nyelv lebegtetett hangsúlyozási rendszeréhez kötődik, ami itt a hangfestés egyik legfontosabb elemeként különös jelentőségűvé válik. Arról nem is beszélve, hogy a korabeli közép-francia (Le Moyen Français)¹² nyelvben a mássalhangzók a mainál jóval határozottabb kiejtésűek, ami szinte minden szótagot sokkal perkusszívbá tesz, és ezzel együtt a zene ritmikai aspektusai is sokkal határozottabban megnyilvánulnak, mellyel csupán azt kívántuk jelezni, hogy egy *La Guerre* autentikus előadása – természetesen sok más egyéb technikai nehézség mellett – igen problematikus. A régi francia kiejtés tanulmányozása tehát különösen

¹¹ Brown, Howard M.: *A reneszánsz zenéje*. Zeneműkiadó, Budapest, 1980. p. 249.

¹² DMF

ajánlott azok számára, akik a korabeli vokális zenék autentikus előadásával próbálkoznak.¹³

A *La Guerre* második részének további témái, dallamtöredékei, motívumai az orgonás batallá-k zenei eszköztárának lehetőségei szempontjából már nem hoznak újat. De nem szabad egyetlen percre sem elfelejtenünk, hogy Janequin chanson-ja után az első ismert ibériai batalla-kompozíció majd száz év múlva keletkezik, már szinte a kora barokkban, amikor a polifóniát kezdi felváltani a monódikus stílus. A *La Guerre* egy-két korai eset kivételétől eltekintve nem ugyanolyan intavolálásra alkalmas anyag, mint mondjuk egy Josquin-missetétel, vagy egy Clemens-motetta. De tény, hogy inspirációs hatása, melyről többet a III. fejezetben olvashatunk, a zenetörténetben minden kétséget kizáróan párját ritkítja.

¹³ Bettens, Olivier: *Chantez-vous français?* <http://virga.org/cvf/> 2012 (utolsó megtekintés dátuma: 2016-02-04)

II.

Az orgonák története az Ibériai-félszigeten

Rátekintvén délnyugat-Európa térképére talán sokunknak feltűnhet, hogy az Ibériai-félszigetként elnevezett földrajzi egység, amellet, hogy saját méretéhez képest csak egy viszonylag nem túl széles szárazföldi sávban kapcsolódik a kontinenshez, még ráadásul egy viszonylag nehezen áthatolható óriás hegláncolat, a Pireneusok is elzárja a kontinens többi részétől. E viszonylagos fizikai elzártság okán joggal feltételezhetjük, hogy mint általában minden földrajzi adottság, döntő mértékben határozza majd meg a rajta lakók mind szocio-kulturális, mind gazdasági fejlődését. Némi belátással szinte megjósolható, hogy ezek a népek – különös tekintettel e félsziget méreteire, éghajlati viszonyaira, további belső földrajzi adottságaira, illetve ez utóbbiak megosztó hatásaira – hogyan reagálhatnak majd az élet különféle kihívásaira, milyen viselkedési formákat, együttélési mechanizmusokat alakíthatnak ki, milyen gazdasági tevékenységi formákat választanak, de a földrajzi meghatározottság arra is enged következtetni, hogy vajon mennyire lesz sebezhető ez a társadalom a történelem viharában.

Az Ibériai-félsziget az ókorban főleg kelta eredetű népek, az úgynevezett keltibérek által lakott terület volt. A partvidéken több helyen a föníciai és görög jelenlét nyomai is felfedezhetők. A Római Birodalom a félszigetet a Kr.e. 3. században hódította meg, melyet Hispánia nevű tartományként adminisztrált. A terület lakói a római közigazgatás alatt elromanizálódtak, kialakultak a latin nyelv helyi dialektusai, melyek a Birodalom bukása utáni évszázadokban lassanként önálló irodalmi nyelvekké fejlődtek. A poszt-római századokban a birodalmi adminisztráció hiánya által hátrahagyott hatalmi vákuumba újból idegen hódítók kerültek. A kereszténység terjedése mellett előbb germán eredetű vizigótok kiskirályságai hadakoztak a terület felett, majd a 7.században szinte az egész félsziget a Észak-Afrikából átözönlött muzulmán hitű mórok kezére került. Államuk Al-Andalus néven, a Córdoba-i Kalifátus közigazgatásával jött létre.

A kereszténység megerősödésével párhuzamosan azonban, a terület északi régióiból, a Cantabriai hegység által védett tengerparti sávból kiindulva szinte azonnal megkezdődött a félsziget visszahódítása, az úgynevezett *Reconquista*, mely több mint 750 évig tartott és véglegesen csak 1492-ben fejeződött be Granada visszafoglalásával. Az általunk vizsgált zenetörténeti időszakban, nagyjából a 16. századtól 18. századig tartó időszakban, három egymástól jól elkülönülő államalakulat uralkodik a félszigeten: Nyugaton Portugália, mely 1179-től számítja saját államiságát, Keleten az Aragón Királyság, a középső és északi területeken pedig Kasztília és León Királysága. 1479-ben II. Ferdinánd, aragón király és I. Izabella, Kasztília királynője házassága révén névlegesen a két utóbbi ország egyesült, mely a későbbi Spanyolország egységének megteremtése irányában tett fontos első lépés volt. A közigazgatásban és a törvényeket illetően azonban sokáig jelentős különbség maradt a két ország, most már, mint Kasztília és Aragónia között, melyben Aragónia

végeredményben megtartotta önállóságát. Ferdinándot és Izabellát a VI. Sándor pápa „katolikus királyok” jelzővel illette, a történelemben is ezzel az elnevezéssel váltak ismertté. Uralkodásukkal megkezdődött a Hispán Monarchia Középkort maga mögött hagyó történelme. A két ország perszonaluniójával és a külpolitikát dinasztikus alapokra téve a csírázó Spanyolország Európa egyre fontosabb tényezőjévé vált. 1492-ben III. Ferdinánd a Granadai Emirátus felett aratott győzelmével a félsziget déli része, a mai Andalúzia nagy része, valamint Murcia tartomány is a királyság részévé vált. 1492 más szempontból is fontos évszám: Kolumbusz Kristóf ebben az esztendőben – néhány évvel korábbi portugáliai kezdeményezésének visszautasítás után – épp a katolikus királyok támogatásával fedezi fel Amerikát, mellyel megindul az Új Világ meghódítása. Rövid időn belül a Kanári-szigetek, Melilla, Navarra és egyes diplomáciával a Nápolyi Királyság is a korona fennhatósága alá kerül. 1516-tól unokájuk, Habsburg V. Károly veszi át az ország irányítását, akinek az 1519-ben Német-Római császárrá választásával hamarosan soha addig nem látott hatalomkoncentráció jön létre Európában. Elkezdődött a Spanyol Birodalom aranykora, mely a maga teljességében majd II. Fülöp 1556-os uralkodásától kezdve teljesebbé válik.

A kép teljességéhez tartozik, hogy Portugália, önállóságának kora-középkori kivívása folytán már régóta szálka volt a mindenkori kasztíliai uralkodók szemében, akik csak az alkalomra vártak, hogy egykori hűbéreseik birtokait visszaszerezzék. Ebben a tervükben jórészt legfőképpen közjogi problémák akadályozták: Portugália uralkodóházának és államiságának a mórok elleni harcokban a kereszténységért tett elévülhetetlen érdemei miatti pápai elismerés kellő szuverenitást biztosított számára. A katolikus királyok egyes külpolitikája, leányutódaik portugál uralkodóházba való beházasítása viszont éket vert ebbe a szuverenitásba. Portugália Kasztíliánál jóval korábban, már 1415-ben elkezdte a saját expanzióját a tengereken. Tengerész Henrik (1394-1460) hajós nevéhez köthető felfedezések a portugál világbirodalom kialakulásának az első lépései voltak. Halálát követően néhány évtizeddel később nem kisebb nevek, mint Bartolomeu Diaz és Vasco da Gama újabb navigációs eredményei nyitották meg az utat az Indiai és a Kelet-Ázsiai kereskedelem, illetve ezúton a portugál befolyás világtengereken való kiterjesztése irányába. 1500-tól Brazília partvidéke is Portugáliához került. Portugália aranykora – némileg korábban, mint Spanyolországé – tehát ilyenformán nagyjából pontosan lefedi a 16. századot. A spanyol hódítókkal az Atlanti-óceán két partján gerjedő újabb konfliktust maga VI. Sándor pápa egyengette el a tárgyalóasztalnál. A spanyol dinasztikus „időzített bomba” viszont egy adott pillanatban működésbe lépett: az utód nélkül maradó portugál uralkodó halála után 1580-tól II. Fülöp tollvonással a saját birodalmához csatolhatta nem csak Portugáliát, hanem annak teljes világkereskedelmi befolyását is. Portugália formálisan független maradt, ám a közigazgatását Madridból irányították. Ez a perszonalunió hivatalosan 1668-ig tartott, amikor az 1640-től kezdődő folyamatos felkelések után Spanyolország elismerte Portugália újbóli függetlenségét. A portugál történetírás a *Restauração*, vagyis a Függetlenség visszaállítása évszámát ilyenformán jóhiszeműen 1640-re teszi. A két ország világbirodalmi virágzása ezután erőteljes hanyatlásba csapott,

mely a 17. század fordulójára szinte teljesen elolvadt. A belső gazdasági hanyatlást felerősítendő a tengereken újabb hatalmak, főként Hollandia és Anglia kezdte átvenni a kereskedelmi utak feletti hatalmat, Spanyolország belebonyolódott a 30-éves háborúba, ami a végletekig kivérezte. 1700-ban véget ért Spanyolország aranykora a *Siglo de Oro* is, elveszítette európai birokait, többek között Flandriát és itáliai területeit is. A Habsburg uralkodóház helyére a francia Bourbon-ok kerültek.

Portugáliának valamivel szerencsésebben indult a 17. századi történelme. A Restaurációt követő évtizedek bizonyos fellendülést hoztak, a század vége felé újonnan felfedezett brazil nemesfém és drágakő bányák pedig tulajdonképpen a 18. század közepéig kiapadhatatlan jövedelemnek bizonyultak. Az angolokkal kötött szerződéseik még sokáig biztosították tengeri kereskedelmének biztonságát. Az 1706-tól uralkodó V. János, a portugál „Napkirály” főként a brazil aranyak és drágaköveknek köszönhetően abszolutisztikus uralkodásba és ezzel együtt mérhetetlen költségekbe vitte az országot. Ekkor épült nyári rezidenciaként a Mafrái palota, amely a francia uralkodók versailles-i pompáját hívatott megközelíteni, hanem túlszárnyalni. A palota részeként a római Szent Péter bazilika mintájára hatalmas templomépületet is emeltek, amelybe a király nem kevesebb, mint hat (!) orgonát rendelt különféle orgonaépítőktől. Fényűző uralkodása kifejezetten jó hatású volt a kultúra, az építészet, a zene számára. A virágzásnak az 1755-ös Lisszaboni pusztító erejű földrengés vetett véget. A földrengés és az azt követő tűzvész hatalmas csapás volt az ország reneszánsz hagyatékára nézve. A század második felében a két ország, Spanyolország és Portugália újból kisebb-nagyobb csetepatékba keveredett egymással, mely mindkettő számára a további lejtőt jelentette. Az egyház is egyre jobban elveszítette befolyását, pénzügyi potenciálját.

Az Ibériai-félsziget orgonáinak fejlődéstörténetébe természetesen muszáj beleértünk mindkét ország világbirodalmát is, mivel majd később látni fogjuk, hogy a tengerentúli hagyaték adott esetben perdöntő jelentőségű lehet. Ezen a ponton viszont fontos megjegyeznünk, hogy bár külső megjelenését, illetve alapvető fizikai-akusztikai jellegzetességeit, struktúráját tekintve a spanyol és a portugál orgona sok vonatkozásban hasonló fejlődést mutat, köszönhetően főként az orgonakészítők mindenkorai mozgásszabadságának, valamint az Egyház és a liturgia egységesítő hatásának, mégis, a 18. század végére kikristályosodott, főként kisebb templomokba, szerényebb jövedelmű kolostorokba készült hangszerknél jó néhány alapvető eltérés mutatkozik.

1. Az orgona a 16. és 17. század Spanyolországában¹

A spanyol orgona – nem ok nélkül – a kívülről jött látogatót mindig is lenyűgözte. Legeredetibbnek számító jellegzetességei a maga nemében páratlan

¹ Az II.1. alatt közölt szöveg Andrés Cea: *Órganos en España entre los siglos XVI y XVII*, *ISO Journal* 23. évf., 2006 júliusi számában (p. 6-32.) német-, angol-, illetve francia nyelven közölt írásából készült kiadatlan saját fordításom rezüméje. A fordítás ezzel szemben mégsem az említett publikációból, hanem - a szerző szóbeli jóváhagyásával - az eredeti szintén kiadatlan spanyol nyelvű tanulmány alapján készült.

hangszert definiálnak, teljesen eltérőt attól, amit a kontinens egyéb országaiban találunk. Az 1950-es évektől kezdve, köszönhetően jónéhány publikációnak illetve hanglemezfelvételnek, a spanyol orgona különös és szokatlan hangzása, fizionómiája sok hispán és nem hispán orgonistát, orgonaépítőt magáévá tett. Egyiküknek másikuknak különféle szerep jutott, részben a hangszerhez kötődő repertoár külföldi terjesztésében, részben pedig az orgonák műemléki védelmével és restaurálásával kapcsolatos spanyolországi levéltári kutatás, valamint a rajtuk játszandó orgonisták speciális képzése irányában való lépések kezdeményezésében.

Így több mint ötven év után, mind a félszigeten belülről, mind pedig a kívülről jött szakembereknek köszönhetően a megtett út valóban soknak tűnik. Mégis, sajnálatos tény, hogy a már létező, az orgonák történetével, technikájával és esztétikájával foglalkozó bibliográfiát a külföld még mindig nem eléggé ismeri, sőt mellőzi. Ezt természetesen akár felróhatnánk annak, hogy ezeknek a publikációknak szinte a teljessége spanyol nyelven íródott és Spanyolországban lett kiadva, valamint annak is, hogy ezekről a munkákról más országokban szót sem ejtenek. Csak hogy megkoronázzuk ennek az ismerethiánynak a fenoménjét, az úttörő „publikációk” egyike, egy bizonyos (valószínűleg álnév alatt szereplő) Gonzalo Silva y Ramón által 1939-ben németül megjelent *Die Orgelwerke der katedrale zu Sevilla* című műve, tulajdonképpen nem más, mint fals adatok összevisszasága, soha nem létezett orgonák fantom-diszpozíciói, mely még Spanyolországban is, a spanyol orgonáról szóló forrásanyagként, a mai napig használatban maradt.

Az ilyesféle körülményeknek köszönhetően a „spanyol orgona” képzeletű vajmi kevéssé változott a határokon kívülről nézve. Egzotikussága továbbra is elbűvöli a távolról jött csodálót és sokan reménykedve várják, hogy egyszer kiköthessenek Spanyolországban és eljátszhassanak néhány darabot Antonio de Cabezón-tól, Francisco Correa de Arauxo-tól, Sebastián Aguilerá-tól, vagy épp Juan de Cabanilles-től a szemszögükből nézve megfelelőnek ítélt hangszereken.

Mindenekelőtt tudnunk kell, hogy az átlagosnak vett „spanyol orgona” imázsa, a maga egyetlen manuáljával, az úgynevezett osztott regisztereivel, hangzatos trombitakarával, kevés és kezdetlegesnek tűnő pedállibilentyűivel, a különös echó-ládájával, illetve ez utóbbi szinte mindig otrombának ható mechanizmusával, leginkább az 1680 és 1880 között épült spanyolországi vidéki, közepes- és kis jövedelemmel rendelkező, főleg falusi plébániák orgonáinak legtöbbszörre lesz jellemző. Ez a kép azonban semmilyen módon nem igazolja az ugyanebben a periódusban a katedrálisok, kolostorok és fontosabb városi templomok számára készült pompás orgonákat, mi több, arra sem lesz alkalmas, hogy általa igazoljuk és újraalkossuk a 16. és 17. század spanyol orgonistái által keletkezett repertoár hangzó univerzumát.

Ez a bizonyos falusi „spanyol” hangszertípus csak a 17. század végétől kezdve terjed el és népszerűsége olyan mértékű, hogy a 18. illetve a 19. század folyamán gyakorlatilag a teljes 1700 előtt konstruált orgonaállományt a divat által diktált hangszerekre cserélik. Előre bocsájtjuk, hogy az alábbiakban tárgyalt hangszerek egyike sem fellelhető már. A 16. és a 17. század ibériai orgonaöröksége nem más, mint levéltárilag dokumentált evidenciák, szerződések illetve hiteles

történeti leírások, ezen felül néhány megmaradt orgonaszekrény, nyomokban a félszigeten és a hispán világban, így például Mexikóban és Dél-Amerikában itt-ott fellelhető hangszermaradvány.

Ezen a ponton azonban van még egy fontos tényező. Nem árt, ha a tisztelt olvasó is tudatában van annak, hogy – főképp nem létező hangszerekre alapozott – bármilyen nemű történeti szintézis mindig veszélyeket rejt magában. Mégis szükséges, hogy a spanyol orgonák fejlődési folyamata a 16. század elejétől a 17. század közepéig tartó időszak képével, az általános vonalak meghúzásával valamelyest kiegészüljön, anélkül, hogy a nevezett korszak minőségi kompozíciós termése, nevezzük nagy repertoárnak, valamint a jelenleg létező historikus hangszerállomány közötti diszkrépancia ne okozza a bűvölet kipukkanását.

Ahogy a fejezet elején vázolt történelmi háttér áttekintéséből kiderülhetett, hogy Spanyolország története a 16. században alapvetően nem más, mint két nagy ügy közötti egyensúlyozásának története. Egyrésztől területi expanziója, amely Amerika gyarmatosításával és a Portugál Királyság teljes egészének mintegy hat évtizednyi időszakra való bekebelezésével a világ egyik leghatalmasabb, addig soha nem létezett birodalmát hozta létre. Másrésztől pedig vallási küzdelmei, részben az európai protestantizmussal, részben a muzulmán világgal, főként a mediterrán térségben, mely utóbbi tény kíméletlenül aláásta az Indiákkal való kereskedelem folytán felhalmozott vagyoni helyzetét. II. Fülöp halálával (1598) a birodalom átbillent a zenitjén, a romlás napról-napra kézzelfoghatóvá vált.

Ha a 16. század Spanyolországának bármely aspektusát vizsgáljuk, azt szigorúan véve úgy kell tekintenünk, hogy a korona teljes területén, tehát úgy Európában, mint Ázsiában és Amerikában mindenütt egyformán nyilvánul meg. Ezzel szemben, ha ugyanazt a kérdést az Ibériai-félszigetre korlátozzuk, az a veszély fenyeget, hogy figyelmen kívül hagyjuk a belső területek között működő kapcsolatrendszereket egy a technikák és az ötletek még extrém képlékeny időszakában. Az orgonaépítés sem lesz kivétel e folyamat dinamikája alól. A spanyol templomok ebben az időszakban számos technológiai újítás felvevői, melyek főként Flandriából, de ugyanúgy Franciaországból, német földről, illetve Itáliából származnak, miközben ezzel egyidőben épp Spanyolországból kiindulva terjed szét – leginkább Amerikába, illetve hasonló módon a Fülöp-szigetekre is – egy olyan hangszermodell, mely egészen a 19. századig gyökeret ereszt, érvényben marad, természetesen beleértve az anyaországot is.

Ahogy az már korábban is jeleztük, szükséges figyelembe vennünk a félsziget spanyol történelmi megosztottságának a kettős korona, a kasztíliai illetve az aragón alatti mivoltát, mely mindkettőben a vizsgált időszakban egymástól teljesen független fejlődési vonalakat eredményezett mind gazdasági, mind pedig szociális és kulturális téren. Konzervativizmusuk a maguk kiváltságainak, privilégiumainak megőrzésére, valamint a jogrendszereik sajátosságai jövőbeli történelmük tekintetében eltérő utakat jelölt ki számukra, mely kérelhetetlenül hatással volt az orgonaépítészetre is. Ez utóbbit illetően a fent vázolt körülményeknek köszönhetően a 16. század kezdetétől a félszigeten, a két koronát elválasztó, illetve nagyjából az azokat körülölelő sávok mentén két egymástól tökéletesen elhatárolható tendenciát

fedezhetünk fel. A két iskola közötti cserekapcsolat rendkívül szórványos, melynek folytán a két orgonaépítészeti fejlődési vonal a 18. század elejéig gyakorlatilag egymástól függetlenül halad.

1.1. A félsziget hangszermodelljei a 16. század folyamán

A kasztíliai zónában a 16. század kezdetétől egy olyan jól definiálható hangszertípust találunk, melynek a tulajdonságai még jócskán a 17. században is változatlan formában kimutathatók. Ezt a típust hazai, legfőképpen Toledo-hoz köthető orgonaépítők készítik, akik technikája és esztétikája a középkori orgonaépítészet folytatásának tekinthető. Ez az orgonatípus a plénum-, vagy korabeli nevén *blockwerk* orgona alapvetően három-, illetve négy regiszterre tagolásán alapul, osztatlanul, egy manuálon. (lásd 1. Ábra)

1. Ábra. A 16. századi kasztíliai orgona modellje.

Billentyűzet: 42, vagy 45 billentyű (C,D,E,F,G,A – a ² / c ³)	
Flautado principal	Fekvés: 6, 6½, 7, 9, 10, 12, 13, 14, vagy 15 <i>palmos</i> ² A diszkantban általában hangonként két síppal Nincs külön regiszterhúzója, hacsak nincs az orgonán <i>Flauta</i> regiszter
Octava/Flautas	A <i>Flautado</i> oktávja, amennyiben az 9 és 15 <i>palmos</i> fekvés közé esik A <i>Flautas</i> regiszterek nyitottak, vagy fődöttek Fontosabb hangszereken mindkét regiszter megtalálható
Lleno	A basszus fekvésben 2-, vagy 3-sorostól indulva, a diszkantban elérheti a 6- illetve 13-sort is
Chirumbelado	Oktáv és kvint felhangsípsorok, fekvésenként egy, vagy két síppal Valószínűleg repetáló sípsorok

² *Palmo* = arasz < kb. 21 cm >, 14 *palmos* = 8 láb



**2. Kép. Badajoz (Extremadura), Székesegyház, leckeoldali orgona – Damián Luis (?), 1560
(Fotó: a szerző)**

A fenti hangszertípusnak egyik meghatározó eleme a mixtúrák összetétele. A Cáceres-i Santiago templom 1558-ban Damián Luis által készített 14-araszos (= 8 láb) principál alapfekvésű orgonájának szerződése igen precízen rögzíti egy ilyen mixtúra felépítését. (lásd 3. Ábra)

3. Ábra

	Flautado (chirumbelado)	Octava	Quinzenas (lleno)	Docenas
C	8'	4'	2' 1' 1'	1½' ⅔' ?
A ?	8'	4' 4'	2' 1' 1'	
c	8'	4' 4'	4' 2' 2' 1'	
g	8'	4' 4'	4' 4' 2' 2' 2'	
c'	8' 8'	4' 4' 4'	8' 4' 4' 4' 2' 2' 2'	
c''	8' 8'	4' 4' 4' 4'	8' 8' 4' 4' 4' 4' 2' 2'	
f'	8' 8'	4' 4' 4' 4'	8' 8' 8' 8' 2' 2' 2' 2' 2'	
Flautas	4', a basszusban fődött			
Nazar II	„mintha Chirimía (= pásztorsíp) lenne”			
Dulzainas	„Harsonák utánzata, nyelvcsipokkal”			
Campanillas	„a mixtúrákkal azonos hangolásban” (?)			
Temblante				
Atabales				

Szükséges jelezni, hogy ez a diszpozíció egy viszonylag nagyméretű átlagos hangszernek felel meg, mely egy meglehetősen fontos szerepet játszó templom számára készült. Ebből kifolyólag megtalálhatók rajta külön az *octavas* és a *flautas* regiszterek is, más egyéb kevésbé gyakori regiszter, például a *nazar* mellett is. A portugál származású Damián Luis, akinek munkáit 1543 és 1576 közötti dokumentumok rögzítik, egyike az elsőeknek a *dulzainas* regiszter és a *temblante* (= tremoló) orgonán való alkalmazásában.

Ez a Cáceres számára készült szerződés a félsziget déli részén szokásos nomenklatúrát használja, ahol a *quinzenas* és *docenas* regiszter elnevezések láthatólag a félsziget középső részén zónájában használatos *lleno* illetve *churumbelado* elnevezéseknek felelnek meg. Különösen érdekes ebben az, hogy a sípsorok oktávánként illetve kvintenként két különböző regiszterbe való szétválasztásának az ötlete egyéb kortárs – Sevilla-i és Granada-i – dokumentumokban is megjelenik.

Ennek a hangszertípusnak még a nyomaiból is csak nagyon kevés maradt fenn. A Salamanca-i székesegyház Anaya-kápolnájának gótikus szekrényű hangszere még valamelyest emlékeztet erre a fizionómiára, igaz, már a sípjait nélkülözve. Hasonló a helyzet ugyanennek a székesegyháznak a Dorada-kápolnájában fennmaradt, valószínűleg 1530 körül készített szárnyas orgonájával, valamint néhány Mexikóban található spanyol származású orgonával, mely utóbbiak még mélyreható kutatást igényelnek.

Kasztíliában az ettől a modelltől eltérő orgonák valóban ritkák. Ennek ellenére említést érdemel a Juan Gaytán által 1545-ben befejezett, a Toledo-i székesegyház számára készített hangszere. Ez az orgona 16'-as principál regiszterre épült, 5-oktávós billentyűzettel, kontra C-től kiindulva és a katedrális híres Oroszlán Kapuja felett foglalt helyet egy kőből készült, máig fennmaradt orgonaszekrényben. 1578-ig, Gilles Brebos érkezéséig, Kasztília területén egyetlen más 16'-as fekvésű orgonáról sem tud a kutatás. A kétmanuálos orgona sem tartozik a szokványos típusok közé kasztíliai területeken. A dokumentumokból csupán egyetlen, 1539-ben Cristobal de León által a Medina Sidonia-i Santa María templom számára épült orgonáról tudjuk, hogy volt egy másodlagos billentyűzete is, kizárólag a *dulzainas* számára, amelyet a fő billentyűzethez lehetett kopulázni. A Valladolid-i káptalan számára 1555-ben egy ismeretlen „Eloy mester” által készített orgonának minden valószínűség szerint volt hátpozitívja, hasonlóan a Granadai székesegyház számára Francisco Vázquez orgonatervéhez, melynek építése ugyan 1567-ben elkezdődött, de az eredeti terv szerinti állapot sosem készült el.

Aragóniában, a kasztíliai határhoz közeli területeken a kasztíliai orgonatípust lehet felfedezni, kissé árnyaltabban. Itt is előnyben részesítik a 2'-astól csupa oktávákra épülő *chirumbelado* kevert regisztert, mely feltételezi, hogy a *lleno*, vagyis a mixtúra lehetett az a regiszter, melyben az oktávákon kívül kvintek is voltak. A fuvola sípsorok az úgynevezett *camusado*, vagy *museta* elnevezést viselték, és – ahogy egyre közelítünk dél felé, főleg a mediterrán partszakasz irányába – egyre gyakoribbak azok a hangszerek, melyeknek két manuállibillentyűzete volt. Ezek a kétmanuálos hangszertípusok stilisztikailag szorosan kapcsolódtak azokhoz a főként germán eredetű építők által a 15. század második felétől kezdődően készítettékéhez, akik a katalán-levantei zónában már jelen voltak, és amelyek egészen a 16. század folyamán teljes határfokkal, megbízhatóan működtek. Orgonáik a *lleno*-ból, vagyis a majdnem teljesen regisztrálhatatlan *blockwerk*-ből indultak ki, melyekből egy egyszerű regiszterhúzó fogantyú elmozdításával vagy a principál (*flahutes*) magában, illetve ha még egy másik regiszterhúzó is volt rajta, a principál az oktávjával (*flahutes misturades*) is külön megszólaltathatóvá vált. Gyakori a hátpozitív és egy kis mellmű beépítése is az orgonába, ez utóbbi a *camusado* (födött sípsor) számára. Külső megjelenési formájuk bizonyítékai mind a mai napig láthatóak hatalmas orgonaházakon Zaragozá-ban, Darocá-ban, Palma de Mallorcá-n és a Perpignan-ban. Egy kivételével egyetlen esetben sem dokumentálható hétnél, vagy nyolcnál több pedállibillentyű orgonáikon. A kivétel egy 1488-ban Joan Almany által az Alzira-i (Valencia tartomány) templom számára készített hangszer, melynek az írások szerint „deu o dotze” (tíz vagy tizenkettő) pedállibillentyűje volt. Ennek a még a Középkorban kifejlesztett technikai és esztétikai örökségnek a panorámájára szuperponálódik majd a 16. században az Ibériai-félszigetre vándorolt külföldi orgonaépítő csoportosulások által kivitelezett hangszerállomány. E csoportok működése nagyjából négy nagyobb központ, Barcelona, Zaragoza, Madrid és Sevilla köré összpontosul.

1.1.1. Barcelona: Pere Flamench társulata (1538)

1538-ben a Barcelona-i székesegyház számára egy új orgona építésére kötnek szerződést. Ez a pillanat egy Flandriából jött rendkívül kompakt orgonaépítő csoport letelepedését jelenti Barcelona környékén, akik működése egészen a 17. század közepéig követhető. Ehhez a dinasztikus csoporthoz tartozónak számítjuk a „francia” Pere Flamench,³ Fermín Granoller, Pere Rabasta, Jacques Picó, Pere Bordons orgonaépítőket, valamint a már a félszigeten született leszármazottakat: Pedro Granollers, Salvador Estada, Pau Estada és valamivel később, már a 17. században a Juan Olius és Jaume Vergoños szerzetes mestereket. Egyikük-másikuk látványos munkákat készített a Barcelona-Valencia-Mallorca háromszögben, de még messzebbre is, így például Navarrában, sőt még Andalúziában is, mely művekből csak néhány orgonaszekrény maradt fenn, többek között a Barcelona-i és a Tarragona-i székesegyházak orgonaszekrényei, valamint egyéb ritka nyomokban, mint például a Borja-i káptalan többszöri átalakításon átesett orgonaszekrénye. A Valencia-i építők érdekzónájában egyetlen egy figyelemre méltó orgonát leszámítva semmi sem maradt ránk ebből a korszakból. Ez az egyetlen maradvány a Córdoba-i székesegyház evangélium oldali orgonája, melyből csak a szekrény és néhány, két színre festett, fáklya alakúra csavart homlokzati síp élte túl az idők viharait.

Technikai szemszögből nézve ezek a franko-flamand építők által készített orgonák fizionómiái nem sokban különböznek a 16. század eleje környékén Dél-Németalföldön keletkezett orgonatípusaiétól. Ezek a hasonlóságok a következők:

- a.) A 16'-as *flautado*-ra alapozott orgonák főművei 5-oktávós billentyűzetűek, kontra C-től indulva, bár ez a tendencia eltűnik a 17. század felé közelítve.
- b.) Erről a billentyűzetről működtethetőek a fuvolákat tartalmazó *orgue de alt*⁴ regiszterei is, mely az *orgue major*⁵ felett foglalt helyet, ez utóbbiból egyfajta *oberlade*⁶-módon kicsövezve, és amelyeknek a reminiscenziái még láthatóak néhány 17-18. századi Mallorca-i orgonán. Ez a technikai megoldás főként a 16'-as alapozású, a kereszthajók oldalfalán, vagy a kórusok felett elhelyezett orgonákkal hozható összefüggésbe, ahol a rendelkezésre álló hely elég széles és magas volt, de csekély volt a mélysége.
- c.) A *dulzainas* nyelvregiszter sípjai rendszerint egy külön szélládán kaptak helyet, melyet közvetlenül a billentyűzet fölé helyeztek, bizonyosan kromatikus kiosztásban, saját szelepekkel, és amely mindig a főmanuál billentyűzetéről volt működtethető.
- d.) A hátpozitív homlokzata mindig 4'-as fekvésű volt és billentyűzete 42. vagy 45 billentyűből állt. (C,D,E,F,G,A-a²/c³).

³ Az írások „franciának” nevezik, bár a valószínűleg helyben ráragasztott neve nagyjából „Flamand Atya” lenne magyarul. Minden bizonnyal Flandria déli francia ajkú közösségéből származhatott.

⁴ A német *Oberwerk*, illetve a néderlandi *bovenwerk* megfelelője.

⁵ Az orgona főműve.

⁶ A főmű két szélládája közül az egyik kicsövezve magasabban foglalt helyet, elkülönítve a principál regiszterek szélládáját (*unterlade* v. *onderlade*) a bővebb menzúrájú, ilyenformán több szelet fogyasztó regiszterekétől, egymástól szeleppel elzárhatóan, így széltakarékos regiszterhasználat jöhetett létre.

e.) A fő homlokzatban a basszus sípjai mindig a legszélső sípmezőkben foglaltak helyet. Az *orgue de alt* szintjén egy teljesen független sípmezőtest helyezkedett el.

f.) A *contras*⁷ a manuálliblentyűzettel volt összekapcsolva, de néha külön 16'-, illetve 8'-as fekvésű regiszterei voltak, saját regiszterhúzókkal. A Salvador Estada által 1578-ban a Valencia-i székesegyház számára készített orgona esetében a *dulzainas* sípjait lábbal is meg lehetett szólaltatni.

g.) A dokumentált orgonák egyikében sem volt található teljes tölcserű nyelvregiszter, sem osztott regiszter, vagyis azok a technikai elemek, amelyek ezen a területen csak a 17. század közepétől kerültek bevezetésre.

Kézszelfogható hangszer-maradvány hiányában, az Antonio Llorens szerzetes által a Barcelona-i, a Lléida-i és a Valenciái orgonákhoz szerkesztett hosszú és precíz regisztrációs listák e hangszeres leírásának és működésének a legfontosabb dokumentumai, ezenfelül néhány eredeti szerződés és különösen Mallorcá-n még konzervált – későbbi generációk által készített – számos orgona is. Sajnálatos, hogy amellett, hogy elveszett a 16. és a 17. század összes katalán és valenciai orgonája, még a Cabanilles előtti generációk zenei forrásainak gyakorlatilag teljes hiányát is el kell szenvednünk, melyekből legalább némi elképzelésünk lehetne ennek a kivételes hangzó tájnak a dimenziójáról. (lásd 4. és 5. Ábra)

4. Ábra.

BARCELONA, Székesegyház

Pere Flamench, Pere Rabasta és Fermín Granollers, 1538

Orgue major, 54 billentyű (CC-a³)

Flautat	16' III (16' nyitott ón, 16' nyitott fa, 8' nyitott)
Octava	8'
Flautas	8' (fa)
Dotzena	5 $\frac{1}{3}$ '
Quinzenes	4' III
Quinzenas	4' (flauta, „de altra proporció”) ⁸
19 ^a	2 $\frac{2}{3}$ ' II
22 ^a	2' IV
Alemanya	V
Címbal	I ? („com cascabells”)
Nazarts	?
Hambúes	? (regál?)

Cadereta, 42 billentyű (C,D,E,F,G,A-a²)

(Nincs részletes felsorolás)

⁷ Rendszerint a rövid nagyoktáv diatonikus hangsorát lefedő 8'-as, ritkán 16'-as pedálregiszter fődött fasípjai, melyeket kezdetleges taposó pálcákkal, vagy dugó-szerű gombokkal lehet működésbe hozni.

⁸ „eltérő menzúrájú”

5. Ábra

GIRONA, Székesegyház**Salvador Estada y maestre Perris, 1566****Orgue major, 54 billentyű (CC-a³)****Cadereta de espalda, 42 billentyű**

Flautat	16'	Flautat fusta	8'
Octava	8'	Flautat cara	4'
Dotzena	2 ² / ₃ '	Flautes	4'
Quinzenes	4'	Octava	2'
Quinzenes	4' II	Quinzenes	1'
19 ^a	2 ² / ₃ ' II	Nasart	2'
22 ^{aa}	III-IV	Nasart	1 ¹ / ₃ '
Simbalet	III	19 ^a y 22 ^a	II

(a felső szelládán)

Flautat de cara	8'	
Flautat de fusta	8' („flautes de nou punts”)	
Octava nasart	4'	
Octava nasart	4'	
Nasart	2 ² / ₃ '	
19 ^a	II	
22 ^a	III-IV	Tabal
Alemanya	III-IV	Museta
Simbalet	III	Rosinyol
		Temblant
Regalies	(1593-tól)	

1. 1. 2. Zaragoza: Guillaume de Lupe környezete (1565)

A „francia” Guillaume de Lupe orgonaépítő 1565-től kezdődően tűnik fel Zaragozában és környékén. A Zaragoza-i *Seo* Székesegyház 1469-ből származó régi orgonájának 1577-es átépítése saját elveit tekintve rendkívül sokatmondó:

- Az eredeti orgona három billentyűzetét egyre redukálja.
- A *blockwerk* sípsorait teljesen elválasztja egymástól.
- Ugyanarra a szelládára még két, vagy három fuvolaregiszter is kerül.

Hasonló beavatkozást eszközöl fia, Gaudio de Lupe a Zaragoza-i Predicadores kolostor orgonáján 1612-ben, ahogyan azt a szerződésben is

olvashatjuk „acerca de reducir el órgano viejo a mixturas juntamente con la cadereta” című fejezete alatt.⁹

Mind Guillaume, illetve Gaudioso de Lupe, sőt közvetlen környezetük más egyéb orgonaépítői (Vicente Alemán, Guido Baldo Fulgencio, Juan de la Fuente, Gaspar Marín, stb.) is alkalmazkodtak ezekhez a technikai elvekhez új hangszereik építése során. Ez majdhogynem bizonyítja, hogy a régi plénium (blockwerk) külön sípsorokra való *a la italiana* osztása elvének hatásköre nem csak a dél-francia területeket érte el, hanem Spanyolországig is kiterjedt, legalábbis Aragóniáig, Navarra és La Rioja tartományokig.

Ennek az iskolának a mesterei által 1565 és 1630 közötti időszakban újonnan készített, illetve régebbi átalakított hangszereinek legtöbbje magában foglalt egy vagy két *dulzainas* nyelvregisztert is, melyek alkalmanként saját szelládán foglaltak helyet, közvetlenül a billentyűzet felett, saját külön mechanikával. A történelemben először 1567-ben fordul elő, hogy Guillaume de Lupe műve által ezek a nyelvregiszterek osztott módon kerülnek beépítésre, mégpedig a Zaragoza-i Santa Cruz orgonáján. Bátran mondhatjuk, hogy teljesen világosnak tűnik, hogy a *dulzainas* ilyen formán való – saját külön kromatikus szelládán való – elhelyezése a billentyűzet felett nyilvánvalóan kedvezett a későbbi basszus- és diszkant-szelládaosztás technikai megvalósításának, bár meg kell jegyeznünk, hogy a fő szelláda osztása, főleg közepes és nagy orgonákon sokkal nehezebb például a homlokzati sípmezők, egymástól meglehetősen távol fekvő, általánosan alkalmazott terc-osztású részlegei miatt. A plénium regisztereinek félbe való osztásáról Aragóniában 1610-ig nincs említés, azt követően is csak kis hangszerekkel kapcsolatban.

Ahogy a katalán-levantei zónát illetően ismeretes, a teljes tölcserhosszú trombitaregiszterek itt sem jelennek meg egészen a 17. század közepéig. Első megjelenésük a Sesma orgonaépítő családhoz köthető. Lupe környezetéből elenyészően kevés hangszer nyoma maradt fenn. Így például csak néhány regiszternyi síp és orgonaszekrények a Daroca-i San Miguel, vagy Paracuellos de Jiloca-ból, mindkettő 1567-ből. Ezek az orgonaszekrények, valamint a többi, melyeket csak szerződésekből ismerünk, úgy tűnik az elsők, melyek már *a la romana*, vagyis a reneszánsz stílust követik és ilyenformán feltételezhetően a zónában a végleges stílusváltás bizonyítékai.

⁹ „A régi mixtúrás orgona [értsd blockwerk. *a ford.megj.*] illetve a hátpozitívjának redukciójához.”

6. Ábra

ZARAGOZA, la Seo, székesegyház**Guillaume de Lupe, 1577**

Flautado	16'
Flautado	8'
Octava	8'
Quinta guesa	2 $\frac{2}{3}$ '
Octava	2'
Quinta	1 $\frac{1}{3}$ '
Octava	1'
Quinta	$\frac{2}{3}$ '
Flautado	8' (háatoldali homlokzat)
Flautas tapadas	4'
Camusado o nasart	2 $\frac{2}{3}$ ' (fasípok)
Dulzainas	8' (1591-től)

TARAZONA, székesegyház**Gaudioso de Lupe, 1601**54 billentyű, (CC-a³)

Flautado	16'
Octava	8'
Octava	4'
Octava	4'
Quinta fruesa	2 $\frac{2}{3}$ '
Octava	2'
Octava	2'
Quinta	1 $\frac{1}{3}$ '
Octava	1'
Octava	1'
„Cañutería menuda”	II
„Cañutería menuda”	II
“Cañutería menuda”	II (“az orgona plénuma számára”)
Flautas tapadas	8'
Flautas gruesas abiertas	4'
Camusado o nasardo	2 $\frac{2}{3}$ '
Dulzainas	16' (osztott)
Dulzainas	8' (osztott)

8 contras (állandó jelleggel függesztve)

Ez a hangszertípus gyökeresen szembehelyezkedik azzal a sokkal inkább hagyományoséval, mely még csak a *blockwerk* egy továbbfejlesztett, annak néhány regiszterre való szétosztásából fakadó változata volt és amelyet ezzel egyidőben, ugyanebben a földrajzi zónában olyan hazai orgonaépítők készítettek, mint például Hernando de Córdoba. Nyilvánvaló a következtetés, hogy ennek az új orgonatípusnak az elterjedésében és népszerűsítésében kulcsszerepük volt olyan nevű orgonistáknak, mint Sebastián Aguilera de Heredia. Aguilera az Huesca-i és a Zaragoza-i székesegyházak orgonistája volt és egyike azoknak az elsőknek, akik osztott billentyűzetre írtak darabokat.

1. 1. 3. Madrid: a Brebos-család (1577)

1561-ben, Antonio de Cabezón kifejezett megrendelésére II. Fülöp Királyi Kápolnája részére két kisebb méretű orgonát rendeltek Flandriából, Gilles Brebos orgonaépítőtől. A későbbiek folyamán 1571-ben, Gaspar a legidősebb fiú, mint orgonahangoló működik a spanyol királyi udvarban. Ebből kifolyólag bátran kijelenthető, hogy Gilles Brebos és három fiának (Michael, Juan és Nicolás) Spanyolországba érkezése nem a véletlenek műve és nem váratlan esemény volt. Abban az időszakban a Brebos orgonakészítők neve Dániától egész Itáliáig ismert volt.

A Brebos-ok lehettek annak a rendkívüli projektnek a megbízottjai, amely II. Fülöp rezidenciájául szolgáló San Lorenzo de El Escorial kolostor számára kezdődött 1578-ban és egészen 1587-ig tartott. E projekt keretében a kolostor templomépületének kereszthajója számára két nagyobb, a kórusa fölé két kisebb orgonát, valamint több különféle egyéb hangszert a kolostor és a királyi lakosztály számára rendeltek náluk egyszerre. Valószínűleg ez lehetett egész Európában a legnagyobb volumenű szerződés, amit addig az időpontig valaha orgonaépítővel aláírtak.

A kórus két oldalán elhelyezett orgonák 8'-as fekvésű, egymanuális hangszerek voltak és mindegyikük négy osztott regisztert foglalt magában (trompetas, orlos, dulzainas, valamint az *olpig*¹⁰). A sípok a szálláda két különböző részlegén álltak, melyeket fémkonduktok kötöttek össze egymással.

A két nagyobb orgona, melyeket a kereszthajóba helyeztek, 16'-as fekvésűre készültek és mindegyikük kétmanuális volt, pedállal ellátva. Ezek az orgonák nagyon hasonlóak voltak a Brebos által Antwerpen-ben, vagy a milánói Santa Maria dei Miracoli számára készítettekhez, habár az El Escorial-ba szánt műveiben a pedál sokkal fejlettebbnek tűnik. A pozitívműveket a főszekrény belsejében helyezték el és a felső manuálról lehetett játszani rajta. A főmű és a *bovenwerk*¹¹ regisztereit az alsó billentyűzetről lehetett működtetni. Ez a felsőmű-típus, habár a 16. és 17. század folyamán ismert volt Katalóniában és Valencia tartományban, – ahogyan már fentebb szóltunk róla – egyedi konstrukciót képviselt a spanyol orgonaépítészet

¹⁰ A németalföldi *holpijp* (hohlflöte) szónak a spanyol kiejtésből és elírásból fakadó lokális torzulása.

¹¹ A *felsőmű* németalföldi elnevezése.

panorámájában. Hasonlóan a teljes pedál jelenléte is egyedi, ugyanakkor következmények nélküli eset is a spanyol orgonaépítészetben.

A Brebos-ok által az El Escorial-ban meghonosított fuvolaregiszterek sokfélesége is közismert: a nyitott, fődött, csöves, hengeres, kónikus kivitelűeket mind megtaláljuk orgonáikban. Mindezek ellenére a spanyol orgonakészítés művészetének talán legforradalmibb jelentőségű eseménye mégis az, amikor Brebos – a *corneta* és a *churumbela* mellett – minden egyes manuálra három nyelvregisztert épít be. Ezek a regiszterek osztott módon jelennek meg a kórusra készült orgonákon és s így elkezdődik az elterjedésük a 16. század végén.

Valójában 1580-tól kezdve madridi központtal néhány új építésű orgonán egyesülnek a teljes tölcserhosszúságú trombiták, valamint a félregiszter *voz humana* és a *chirimía* az addigi leghagyományosabb *dulzainá*-val, amely esemény társul a regiszterek további félregiszterekre való osztódásával. Szintén bevezetésre kerül a *corneta*, melyet még eleinte gyakran *registro de reforzar*¹²-nak is nevezték, és amelyet 1620-tól a fő szelládához képest magasabbra helyezve, külön saját szelládán helyeztek el. Az ezért a folyamatért felelős orgonaépítők a Brebos családhoz tartoznak, vagy közvetlen környezetükhöz: Gaspar Brebos, Juan Brebos és mostohafia Diego Quijano, a francia származású Claudio Girón és fia Juan, a nápolyi illetőségű Horacio Fabri és fia Juan Francisco, amely utóbbi később Mateo de Ávila mestere lesz. Szintén ezzel a csoporttal hozható összefüggésbe a Toledó-i Sebastián de Miranda. De úgyszintén ehhez a csoporthoz csatlakoznak a de Mayo testvérek, Quintín és Nicolás, akik a flandriai Valenciennes-ből származnak, akiknek működési területe majd leginkább Toledo, illetve Burgo de Osma lesznek. Ezeknek a nyelvregisztereknek az elterjedése Spanyolországban párhuzamosan halad Franciaországban annak a hármass regisztercsoportnak az elterjedésével, amely ott a *trompette*-ből, a *clairon*-ból, illetve a *cornet*-ből áll. Ismeretes, hogy az egyik ilyen legkorábbi propagáló nem volt más, mint Matthias Langhedul, aki cseppet sem meglepő módon a madridi udvar hangolója 1592 és 1599 között, s akinek a kollégája éppen Juan Brebos volt.

Sajnálatos módon Kasztília középső részén ezekből a flandriai származású alkotók által készített hangszerekből nagyon kevés maradt fenn. Csupán az El Escorial orgonáinak szekrénye, a Lerma-i káptalan Diego Quijano által 1618-ban készített orgonája és néhány más maradvány csodálható még meg.

Még ennél is sajnálatosabb, hogy majdnem semmi zenei anyag sem maradt fenn abból, amit az El Escorial orgonáin, de még a köreihez kapcsolódó orgonaépítők orgonáin játszhattak. Szintén nincs biztos ismeretanyagunk a rajtuk játszott repertoárról sem, de még arról sem hogy vajon az illető orgonák különleges származási sajátosságaival egybecsengően esetleg kialakulhatott-e valami a németalföldihez hasonló jellegű repertoár. Nem érdektelen azonban, hogy dokumentált a brüsszeli királyi kápolna három orgonistájának (Peter Philips, John Bull és Peter Cornet) különböző időpontokban való jelenléte Madridban és az El Escorial orgonáin való játékról szóló, 1600 tájáról származó *Declaración*-ban

¹² «megerősítő regiszter»

különféle instrukciókat találunk, hogy hogyan játszunk echó-kat és párbeszédet „*trocando las manos*”¹³, valamint balkezes szólót trombita-regiszterrel és jobbkezes szólót, pontosan ugyanúgy, ahogyan korabeli flamand forrásokban, mint például a Liège-i *Liber fratrum cruciferorum*-ban található.

7. Ábra

MADRID, San Felipe

Claudio Girón, 1596

Ez az orgona II. Fülöp kápolnájának két neves orgonistája, Diego del Castillo és Hernando de Cabezón, Antonio fiának felügyelete és jóváhagyása mellett készült.

Flautado	8'
Octavas	4'
Flautas tapadas	4'
Nasart	2 $\frac{2}{3}$ '
Quincena	2'
Chirumbelado	1 $\frac{1}{3}$ ' (kónikus?)
Lleno	1' IV/IX
Registro de reforzar	III (corneta, jobb kéz számára)
Trompetas	8' (osztott)
Chirimía / Voz humana	4' (osztott)
Dulzainas	8' (osztott)
Pájaros	

BURGO DE OSMA, székesegyház.

Quintín de Mayo, 1642

Organo mayor

Cadereta

Flautado	16'	Flautado	4'
Flautado	8'	Flauta tapada	4' (8' ?)
Quintadena	8'	Quinta	2 $\frac{2}{3}$ '
Octava	4'	Octava	2'
Flautas	4'	Lleno	III
Quinta	2 $\frac{2}{3}$ '	Címbala	II
Nasart	2 $\frac{2}{3}$ '	Corneta	?
Octava doblada	2' II	Voz humana	8' (osztott)
Quarta	2'		
Chiflete	1 $\frac{1}{3}$ '		
Lleno	III-IV		
Címbala	III-V (osztott)		

¹³ „kézcserével”

Corneta	V (jobbkez)
Trompeta	8' (osztott)
Clarín	4' (osztott)

1.1.4.- Sevilla: Maese Jorge köre (1567)

Sevilla városa, amely 1492-től kezdve a Guadaquivir folyó hajózhatósága révén nyitottá vált az Új Világra, a 16. század során igen jelentős kereskedelmi és gazdasági központ volt. Az orgonaépítés művészetében a Sevilla-i központ nem csak kelet (Murcia), illetve nyugat (Extremadura, Portugália) felé volt kisugárzással, hanem Mexikó és Dél-Amerika felé is.

Maese Jorge Antwerpen-ből érkezik, amikor 1567-ben megbízzák egy új orgona építésével a Sevilla-i székesegyházban. Eltekintve a méreteitől és a nem szokványos hátpozitívja jelenlététől, ennek az 1579-ben elkészült orgonának az igazi jelentősége abban állott, hogy a félszigeten ez volt az első olyan kétmanuálosra tervezett orgona, amelyen minden egyes regiszter osztottan épült. Ezen túlmenően az is érdekesség, hogy mindkét manuál más-más hangmagasságra volt hangolva, mégpedig egy tiszta kvint különbséggel, ami annyit jelentett, hogy a főmű 12'-as alapra készült. (lásd 8. Ábra)

8. Ábra

SEVILLA, székesegyház.

Maese Jorge, 1567-79

Organo mayor

Cadereta

Flautado	8' (12')	Quintadena	8'
Bardón	8' (12')	Flauta principal	4'
Octavas	4' (6') I-II	Docenas	2 $\frac{2}{3}$ '
Flautas octavas tapadas	4' (6')	Quincenas	2'
Flautas	2' (3' nyitott)	Sobredocenas	1 $\frac{1}{3}$ '
Flautas	2' (3' csöves)	Sobrequincenas	1'
Quincenas	II	Dulzainas	8'
Docenas	II		
Sobrequincenas	IV		
Otras docenas	III		
Trompetas	8' (12')		
Xavegas o Dulzainas	4' (6')		

Pájaros

Temblante

Tambores

Mindkét manuálon mindegyik regiszter c¹/c^{#1} között osztott.

Az utókorra két regisztrációs lista maradt, 1584-ből és 1586-ból, melyek nagyon precíz leírást adnak a hangszeréről. Ezeken a listákon olvashatjuk először Spanyolországban, hogy hogyan játszunk osztott regisztrációval, három szólamot vezetvén a kíséretben imitatív módon és a szólót a jobbkézre, vagy a balkézre bízva rengeteg „díszítéssel és variálással”¹⁴, hol az egyik, hol a másik kézbe véve a kíséretet. Francisco Pacheco *Libro de descripción de verdaderos retratos* c. könyvében ezt a játékmódot Francisco Perazá-nak tulajdonítja, aki majd Jorge új orgonáján fog szolgálni a székesegyházban 1584 és 1598 között.

Minden kétséget kizáróan kijelenthető, hogy az ezeken a Sevilla-i regisztrációs listákon közölt, osztott regisztrációkkal való játékmódok tökéletes összhangban vannak azokkal a *tientos de medio registro* feliratú kompozíciós formákkal, amelyeket Francisco Correa de Arauxo, a Sevilla-i San Salvador káptalan orgonistája foglal bele az 1626-ban publikált hatalmas gyűjteményébe, a *Facultad orgánica*-ba. Ebben a gyűjteményben található Corréa-tól egy olyan *tiento de medio registro de triple*, vagyis egy a jobbkez szólójára írott tiento (No. XXXVI), melynek a kísérő megjegyzései között ezt olvassuk: „de mis principios” („a kezdeti éveimből”), amely arra enged következtetni, hogy a mű nagyjából 1599 körül, Correa San Salvador-i szolgálatba állásának évében – vagy még korábban – íródhatott. Ez a mű valószínűsíthetően a forma talán legkorábbi példájának tűnik, amely Spanyolországban valaha is felbukkant.

Ténylegesen Francisco Correa (1584-1654) idejében történik meg a félsziget déli részén az osztott regisztráció elterjedése. Ezekért a folyamatokért felelős orgonaépítők elsősorban a Franco család tagjai lesznek (Juan és Enrique fivérek, akik szintén Flandriából származnak, valamint franco fia, Bartolomé, valamint Pedro és Anton Franco), akik főképp Sevilla, Cádiz, Granada, Jaén és Murcia környékén fejtik ki aktivitásukat. Mindegyikükre jellemző, hogy egy olyan típusú orgonát konstruálnak, amelyen a 8' és 4'-as regiszterek dominálnak, a szeparálható mixtura-sorok szinte teljesen hiányoznak róluk. Ez a modell trombita-regiszterek nélkül, vagy azokkal együtt is készülhetett.

9. Ábra

GRANADA, székesegyház	
Juan Franco, 1598-1600	
Flautado	8' (nagy valószínűséggel az alaphang 12'-as volt)
Flautado tapado	8'
Octavas	4' (osztott)
Flautas	4'
Quincenas	2'
Quincenas con docenas	IV (osztott)
Trompetas	8' (osztott)
Trompetillas	8' vagy 4' ? (dulzaina, osztott)

¹⁴ „Floreos y glosas”

MARCHENA, San Juan Bautista.**Enrique Franco, 1619**

Flautado	8'
Bardón	8'
Octavas	4' I-II (osztott)
Flautas tapadas	4'
Quinzenas	II-III (osztott)
Docenas	II-III (osztott)
Pájaros	
Temblante	
Tambores	

Sevilla szerepe, mint kikötő és az Indiák kapuja a 16. század folyamán, hangszerek újonnan épült amerikai templomokba való szakadatlan exportálásának is valószínűleg kedvezett. Ezeket az orgonákat úgy Sevilla-i, mint más, távolabbi orgonaépítő centrumok alkotói készítették. A máig ismert első dátum, amikor az osztott regiszter amerikai földön megjelent 1598 volt, amikor is Enrique Franco három orgonát küldött Guatemalába.

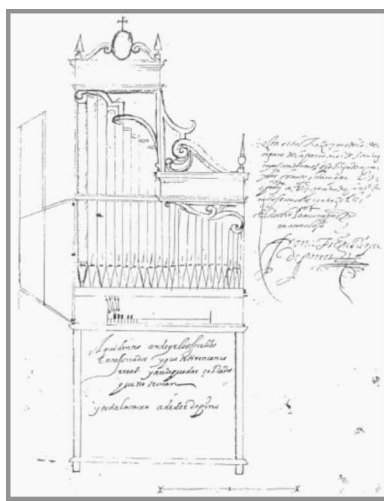
10. Ábra**PANAMA, San Francisco kolostor****Enrique Franco, 1621**

Flautado	8'
Octavas	4' I-II
Flautas tapadas	4' (c'-től csöves kivitelben)
Flautas docenas o nasarte	2 $\frac{2}{3}$ '
Quincenas	II-III
Docenas	II-III
Pájaros	
Temblante	

Egyéb más nyomokat leszámítva, ezzel a félsziget déli részéhez köthető orgonaépítő iskolával összefüggésben jelenleg két fennmaradt, rendkívül érdekes hangszerrel számolhatunk. Az egyik a Jerez de la Frontera-i San Pedro templomé, melynek építési dátuma 1610. Fennmaradt a különös és szép reneszánsz stílusú szekrénye, a terckiosztású eredeti szelládája és az eredeti sípjainak mintegy 40%-a, ezen felül még néhány egyéb regiszter 18. századi sípokkal. Ez az orgona 1976 óta lebontott állapotban van, alkatrészeit konzerválták. Egy másik, 1630-ból való hangszer pedig az Osuna-i San Pedro kolostorban található. Eredeti állapotban maradt meg a szekrénye, a szelládája, mechanikája és eredeti sípjainak mintegy 90%-a. Sajnálatos módon pillanatnyilag nem létezik semmiféle restaurálási, vagy megóvási terv a két – az európai panorámában egyedi – orgonát illetően.

A fentiek alapján teljesen világos, hogy a 16. századnak, valamint a 17. század elejének Spanyolországi orgonatípusa nem definiálható egyetlen modellből, még kevésbé abból, amit manapság „spanyol orgona” koncepció alatt értünk. Az itt vázolt valóság egyértelműen különféle, rendszerint külföldről érkezett, letelepedett orgonakészítők iskoláiból formálódott, melyek főként a nagyobb városközpontokba fókuszálódtak. Hangszermodelljeik az újdonságok garmadájával gazdagították a belföldi hagyományos orgonaépítészeti panorámáját, melyeknek egy közös jellegzetessége az osztott regiszterkonstrukció volt, amely kiterjedt nem csak a nyelvregiszterekre, hanem az orgona plénum-regisztereire is. A hangszerek elterjedésében nagy szerepet játszottak azok a jelentős organista-zeneszerzők, akik képesek voltak feltalálni magukat ezekben a különös hangzási lehetőségekben.

Ezeknek az iskoláknak egyes sajátosságai még jószerivel a 18. századi orgonákban is fellelhetők. Gondolhatunk itt például Bartolomé Sánchez hangszereire Aragón tartományban, melyek szekrényeinek még felfedezhető Guillaume de Lupe *a la romana* stílusa és elrendezése. Az egy manuálon látványosan megszaporodó regiszterek, melyek jól észrevehetőek ezeken az orgonákon, a De Lupe által megkezdett hagyományból fakadnak. A félsziget áttelenségében, Andalúziában viszont, a mixtúrák még a 18. században is szinte konstans módon hiányoznak az orgonákról, még nagy orgonák esetében is. Az is szinte mindenki számára világos lehet, hogy a jelenleg restaurált Mallorca-i műemlékorgonák a hátpozitívjaikkal, az *alt* manuáljukkal és egyebekkel közvetlenül a flamand hagyomány örökösei, mely a 16. és 17. század folyamán uralta a mediterrán vidéket. Ellenben muszáj beletörődnünk, hogy ez a gazdag és változatos panorama a 17. század második felétől eltűnik és átadja a helyét egy teljesen új hangszer típusnak, melyre – főként Baszkföldről, illetve Navarrából származó orgonaépítők művei nyomán – a homlokzatban vízszintesen elhelyezett trombiták, echó-szekrények és rusztikus pedálat lesz a jellemző, és amely így végül már nem várhat sokat magára, hogy magáévá tegye a „spanyol orgona” márkanevet.



11. kép. Francisco Enrique de Porres terve a Granada-i Santiago templom számára, 1614

(Illusztráció: Juan Ruiz Jiménez: *Organería en la Diócesis de Granada*, 1492-1625, Diputación Provincial – Junta de Andalucía, Granada)

2. A spanyol orgona 1650-től a 18. század végéig

A 17. század közepén egy átlagos kasztíliai orgona, a korona teljes területére, valamint Aragón egy részére vonatkozóan tehát a következő jellemzőkkel rendelkezik:

a.) Elsősorban az ónból készült principál-karon, spanyol nevén *flautados*-okon alapul, melynek bázisregisztere a *flautado de 13 palmos*, vagyis a principál 8' (nagyon ritkán a 26 *palmos*, a 16'-as). Ez a principál-kar sorrendben az alábbi, nyitott sípsorú regiszterekből épül fel: *octava* (oktáv 4'), *quinzena* (2'), *decinovená* (1½'), *veintidocena* (1') vagy az úgynevezett *compuestos* (összetettek), mely utóbbi elnevezés az idők során ráragadt bonyolult és hangzatos melléknevek után egész egyszerűen *lleno-ra* (plénium) és a *címbala-ra* (cimbel) redukálódott. A kisebb orgonák többsége ezeknek a nyitott sípsoroknak a teljes vagy részleges kombinációiból készült.

b.) A megelőző század során kifejlődött a regiszterek egy másik családja is: az alapfekvésű, bő átmérőjű sípsorok, fődötten vagy nyitottan, fából vagy ónból. Ez utóbbi esetben elterjedőben volt a tiszta ónnak az ólommal való, egyelőre nem tisztázott arányban való keverése. Ezeket a sípsorokat *flautados tapados*-nak (födött), illetve *nasardos*-nak nevezték. Bár nem mindegyik hangszeren voltak megtalálhatók, az idő múlásával egyre nagyobb mennyiségben jelentek meg a 17. század második felében, mely a hangszerek hangzását egyre sötétebbé és komorabbá tette, szemben a principálok ragyogásával.

c.) A nyelvek már ismertek voltak ezeken a hangszereken. A *dulzaina* a 16. század óta divatban van Aragón-ban és Navarra nagy részén. Továbbra is igen kedvelt a hangszín és sorra hódítja az újabb területeket. Kasztília földjén mégis a *trompeta* a preferált regiszter, noha nem hiányzik az orgonákról a *dulzaina* sem. 1620-tól a közepes méretű hangszereken a *trompeta* kerekedik felül és *trompeta real*-ként aposztrofálódik: a *flautado 13* (8') hangmagasságával megegyező fekvésben. Ez a trombitaregiszter ettől fogva nélkülözhetetlen és alapvető lesz a nyelvkar fejlődésében, belsőleg és külsőleg egyaránt. Néhány székesegyházban mégis ódzkodtak a beépítésétől (Sigüenza, 1664; Sevilla, 1672).

d.) Az orgonák szinte kivétel nélkül egymanuálosak, szokás szerint 42 billentyűvel és természetesen rövid nagyoktávval.

e.) 1560 környékén, Kasztília földjén megszületik az *órgano de medio registro* (félregiszteres orgona), vagy más néven *órgano de registro partido* (osztott regiszteres orgona), melyben a szélláda, a mechanika és a billentyűzet $c^1/c\#^1$ között két részre osztódik, megduplázva ezzel a regiszterek számát. Ilyenformán létrejön egy olyan orgona, amelyben kettős hangzó tér van: a diszkanté és a basszusé. Ennek a találmánynak a jövője a különféle hangzási lehetőségek fejlődésére fog összpontosulni: az azonos hangszíncsoportot képviselő regiszterekének, így például a nyelvkarok, az egyszerű- vagy összetettebb mixtúrák, különféle alapregiszterek további kialakulásának. Az 1650-es évtől – a Kasztíliai Korona teljes széltében-hosszában – feltételezhetően már minden orgona osztott regiszterű.

f.) Az 1620-as években, számos Aragón-beli próbálkozás és kísérletezgetés után, megszületik az *organo de secretillo aparte* (a külön szelládácskás orgona). Az osztott regiszteres orgonában ez előtt csak két hangzás állhatott szemben egymással: vagy az egyik, vagy a másik pedig regiszter-fél került előtérbe (például szólószínek használatakor). Ez a fő szelláda magassága fölé helyezett külön szelládácska új sajátosság: kiemel egy bizonyos hangzást, mégpedig egy olyan regiszterét, mely a 16. század második felétől szép lassan a kornett regiszterrel kovácsolódott össze. Az így „nagykorúvá” kifejlődött kornett a 17. század első évtizedeiben most már elfoglalhatta eminens helyét a hangszeren belül.

Összefoglalva a fentieket, a kasztíliai iskola orgonatípusa a 17. század első felében határozottan evolutív lépést tett. Kiegyensúlyozottá és éretté vált. Miután túljutott a kísérletezgetések instabil korszakán, már rendelkezik a szóló hangszín megszólaltatásának felsőbbrendűségével is. Ez a hangszer ettől a pillanattól kezdve nem kezd bele újabb, magasabb szintű kiegyensúlyozottsági állapotok elérésébe, se újabb fizionómiai magaslatok meghódításába. Ettől kezdve már csak az eddig kialakult eszközrendszere bővül, a regisztercsoportokon belül növekszik, ami elsődlegesen a hangszínek számának növekedésében fog megnyilvánulni, valamint abban, hogy újabb és újabb hangzó terek születnek benne.¹⁵

Az imént vázolt orgonatípus, nagyjából egy időben, körülbelül 1670 táján két jelentős újítással gazdagodik. Az egyik ilyen újítás az *organo de ecos* (az echó orgona) találmánya, a másik pedig a *lengüetería horizontal* (a nyelvkar egy részének homlokzatba való vízszintes elhelyezése). Mindkét találmány, nagy valószínűséggel fray José Echevarría (? – 1691), baszkföldi ferencesrendi orgonaeépítőhöz kötődik. Bár az *organo de ecos* keletkezésének pontos dátumáról és bevezetésének helyszínéről, – ahogyan az Méhes¹⁶ korábban idézett disszertációjában helyesen lett megállapítva – az egymásnak ellentmondó dokumentumok¹⁷ következtében némi zavarodottság tapasztalható, addig annyit biztosra vehetünk, hogy mindkét találmány körülbelül az évszázad utolsó harmadától már a félsziget északi régióiban (Baszkföld és Navarra tartományok), valamint centrumában (Alcalá de Henares, Madrid) gyors terjedési tendenciát mutat. Megjelenésük az egész Ibériai-félszigeten 1730-tól általános.

A homlokzatba vízszintesen elhelyezett nyelvregiszterek megjelenése az ibériai orgonákon gyökeres szakítást jelent az orgonák nagy vonalakban hasonló, vagy párhuzamos európai fejlődésének történetében. A homlokzati vízszintes sípokkal maga az orgona tör ki a saját architektúrájából és betör a külső térbe. Az orgonaszekrény szinte kinyílik a tér felé. Úgy is mondhatnánk, hogy ezentúl „becsukhatatlan” lesz. Az addig meglehetősen általánosan használt – néha kívül-belül festett – szárnyas ajtók haszontalanná válnak, a 17. század közepétől nagyjából el is tűnnek, csak néhány kisebb hírmondó marad belőlük. A jámbor olvasóban ezen

¹⁵ Jambou, Louis: *Evolución del órgano español, Siglos XVI-XVIII*, Vol. I., Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, Especialidad de Musicología, Oviedo, 1988, p. 241-310.

¹⁶ Méhes.

¹⁷ Barrero Baladrón, José Maria – De Graaf, Gerard A. C.: *El órgano de Santa Marina la Real de León y la Familia de Echevarría, organeros del Rey*, Universidad de León, 2004, p.137.

a ponton nyilván felmerül egy már régóta lappangó kérdés: tudniillik, egész egyszerűen annak az oka, hogy miért kerültek nyelvcsiporok a homlokzatba vízszintes elhelyezésben. A kérdésre nincs igazán megnyugtató válasz. Louis Jambou¹⁸ szerint – a dokumentumok alapján – a kezdeti okokról nem lehet tudni semmit. Az utólag felhozott tényezőknek pedig különféle indítékai lehetnek: a porosodással szemben védettebbek a síptölcsérek, a könnyebb hangolás, és a többi, mely okok valóban kézenfekvőnek látszanak. Gabriel Blancafort és Federico Acitores orgonaépítők egyhangú véleménye szerint a vízszintes homlokzati nyelvregiszterek a *registro partido*, vagyis az osztott regiszterek fejlődésének szerves folyamának tekintendők.¹⁹ Érdekes azonban amit Gaspar de Molina y Saldívar (1741 – 1806), Ureña márki-ja, Cádiz-i polihisztor nagyszabású művében, az 1785-ben Madridban kiadott *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo, contra los procedimientos arbitrarios sin consulta* (Gondolatok az építészetről, a dekorációról, a templomi zenélésről, az egyeztetés nélküli önkényes eljárásokkal szemben) című monográfiájában²⁰ az orgonahomlokzatba vízszintesen elhelyezett trombita regiszterrel kapcsolatban ír, majd száz esztendővel a vízszintes homlokzati nyelvregiszterek megjelenése után:

[170. pont] Más országokban az orgonahomlokzatokba nem helyeznek trombitákat; [...] És még ha a szakembereknek az a tapasztalatuk is, hogy ily módon a sípok jobban megtartják a hangolásukat, mivelhogy ebben a vízszintes helyzetben a pornak kevesebb esélye van behullani a nyelv és a kanál közé, tudniillik a legkényesebb helyre, amelytől az intonáció is függ, ezzel szemben az is biztos, hogy harsány hörgése sokak fülét sérti, amikor az orgonista a kezét a billentyűkre teszi, ahogyan szokás szerint a gregorián ének kíséreténél megtörténik. A hallgatók pedig jogosan képzelik, hogy talán valami katonai lármát hallanak. A magam részéről azt tartom hasznosabbnak, hogy azt inkább a principálok hangja kísérje és hogy legkevésbé se sokan énekeljék, merthogy általában így szokott lenni. Egy trombita, legyen az bármilyen fajtájú, szerkezetileg nem más, mint egy közönséges dudu, mely vízszintes helyzetben a hangot nagy távolságra képes szétküldeni, és amelynek hangja, visszaverődve a falakról és a templom minden sarkából, annak minden részében sokkal intenzívebben tart, mint a principál-sípoké, melynek hangja csak a benne levő levegőoszlop rezgésétől függ. [171. pont] Ebből kifolyólag úgy vélem, hogy ahhoz, hogy egy ésszerű egyenlőséget érnünk el, és hogy finomítsuk a

¹⁸ Jambou, Louis: *Evolución del órgano español, Siglos XVI-XVIII*, Vol. I., Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, Especialidad de Musicología, Oviedo, 1988, p. 258-59.

¹⁹ Blancafort, Gabriel: „El órgano español del siglo XVII”, In: *I Congreso Nacional de Musicología*, Zaragoza, 1981, p. 140. Acitores, Federico: „Peculiaridades del órgano ibérico”, In: *El órgano español. Actas del primer Congreso*, 1981 október 27-29, Universidad Complutense, Madrid, 1983, p. 11-20.

²⁰ Gaspar de Molina y Saldívar: *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo, contra los procedimientos arbitrarios sin consulta*, Madrid: D. Joaquín Ibarra, 1785. http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1009612 (Utolsó megtekintés dátuma: 2016-02-29)

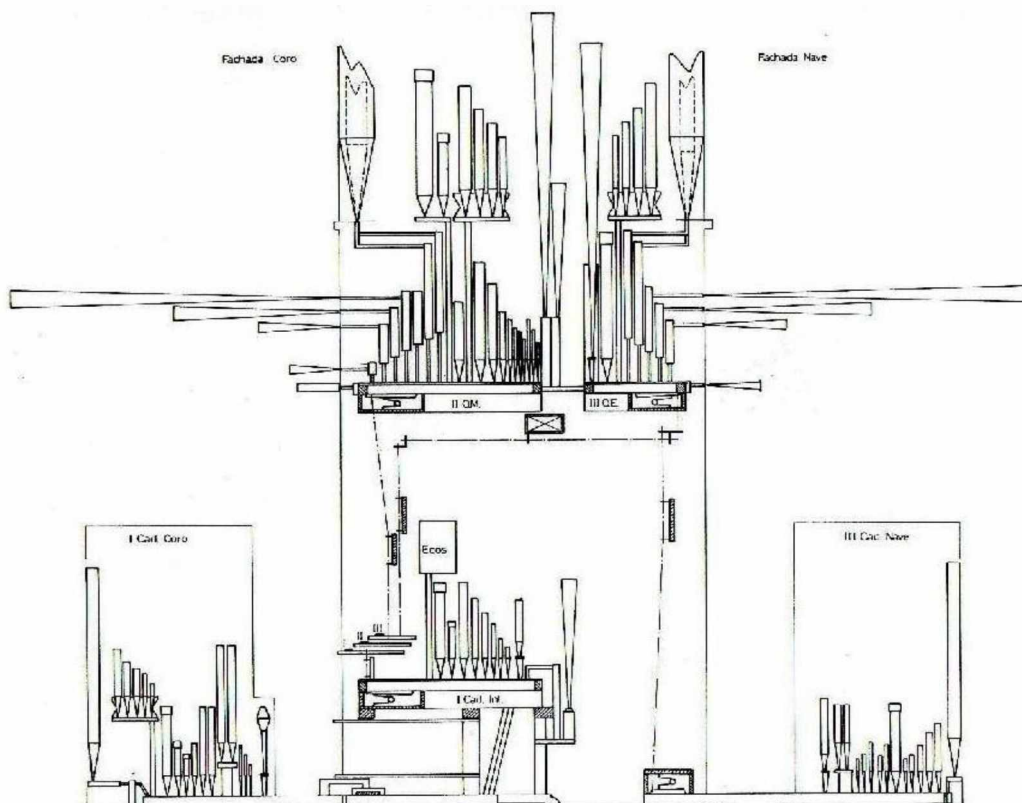
nyelvjátékok szigorát, a józan ész azt diktálja, hogy azok inkább az orgona szekrényén belül maradjanak.²¹

Az idézett „katonai lárma” hasonlat természetesen még egyáltalán nem biztos, hogy az átlagos közvéleményt tükrözi a homlokzati vízszintes trombitaregiszterek „militáns” mivoltával kapcsolatban.

Tény, hogy a már a 16. század közepétől a kasztíliai orgonákon ott van a rövid tölcserű kromatikus elrendezésű *dulzaina* nyelv-regiszter, melynek elhelyezése mindig valahol a játékoshoz volt közel, nyilvánvalóan a könnyű elérhetőség miatt, előbb csak a billentyűzet felett, de sokszor az orgona homlokzatának mélyebb részén, mely akkoriban még nem képviselt különös látványt sem. Miért ne adhatta volna a *dulzaina* az ötletet a robbanásszerűen megnövekedett számú többi nyelvregiszter homlokzati elhelyezéséhez? Több mint valószínű, hogy az általában kis mélységű szekrények belsejében már helyet foglaló, teljes tölcserhosszúságú *trompeta real* épp a többi, nagyobb hangerőt kívánó egyéb nyelvregiszter elől vette el a helyet. A szekrény belsejében amúgy is már enyhe zsúfoltság volt tapasztalható a *secretillo elevado* és a *caja de ecos* miatt.

Még egy további, a hangzó tér egy újabb szeletét meghódító újításról kell említést tennünk, mielőtt véglegesen definiáljuk a 18. századi ibériai barokk orgonát, teljes fegyverzetében. Ez az újítás pedig nem más, mint az orgona hátsó homlokzata hangzóvá tételének kihasználása, természetesen csak azokban az esetekben, – főként nagyobb katedrálisokban, káptalanokban – ahol az orgona a főhajót és az oldalhajót elválasztó oszlopsorok közötti boltív alatt elfér. Az orgona az oldalhajóra (nave lateral) néző oldalon is hasonló homlokzattal rendelkezik, mint a főhajó felé nézőé. Ezekre a hátsó homlokzatokra is ugyanúgy kerülhetnek vízszintesen kihelyezett nyelvregiszterek, mint a kórus felé néző főhomlokzatra, sőt olyan esetek is előfordulnak, amikor a hátsó karzatrészen a hátpozitív (cadereta) is megismétlődik. (lásd 12. Ábra)

²¹ Jambou, Louis: *Evolución del órgano español, Siglos XVI-XVIII*, Vol. I., Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, Especialidad de Musicología, Oviedo, 1988. p. 323-25.



12. Ábra. A Málaga-i székesegyház lecke-oldali orgonája keresztmetszete, Julán de la Orden, 1778-1782 (F. Acitores szíves közlése alapján)

Az alábbiakban néhány kiválóan restaurált 18. századi orgona rövid ismertetésének segítségével megpróbálunk általános következtetéseket levonni arról az orgonatípusról, amit manapság általában spanyol barokk orgonának hívnak. Természetesen egyik orgona sem „típus”, hiszen nem mindegy, hogy az évszázad mely intervallumában készült és általában az elhelyezésük adottságai miatt is kisebb-nagyobb különbségeket lehet rajtuk tapasztalni. A hangszer méretének kérdésében szinte kizárható a finansiális lehetőségek esetleges korlátozottsága, ugyanis gyakran az orgonák szekrénye jelentősen többbe került, mint maga az orgona, így ez a szempont kevésbé játszik szerepet. De ne vágjunk a dolgok elejébe.

A korai 18. század „modell”-jellegű kasztíliai orgonáinak egyike lehetne például a Valladolid-megyei Tordesillas San Pedro templomának orgonája, melyet 1714-ben Manuel Benito Gómez készített. Homlokzatában csupán egyetlen fél nyelvregiszter (Clarín) van, melynek rövid tölcseirei a homlokzat architektúráját még nem teszik hivalkodóvá. Az orgonát 1987-ben Joaquín Lois restaurálta. (lásd 13. Ábra)

13. Ábra

**TORDESILLAS (Valladolid), San Pedro,
1714, Manuel Benito Gomez**
CDEFGA-c''', 45 billentyű

Mano izquierda

Flautado 13 (8')
Octava (4)
Docena (2 $\frac{2}{3}$ ')
Quincena (2')
Decinovená (1 $\frac{1}{3}$ ')
Lleno III
Címbala III
Trompeta Real (8')

Pajaritos, Contrás (CDEFGABH) (8')

* homlokzatban vízszintesen

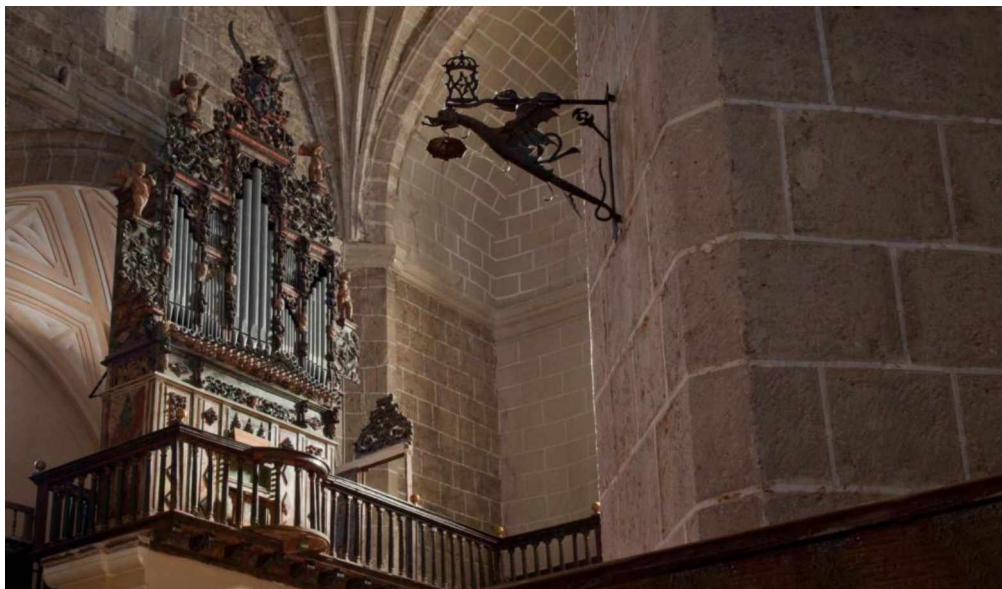
Hangmagasság: 415 Hz

Hangolás: Klasszikus (1/4) középhangos

Szélnyomás: 55 mm

Mano derecha

Flautado 13 (8')
Octava (4')
Docena (2 $\frac{2}{3}$ ')
Quincena (2')
Decinovená (1 $\frac{1}{3}$ ')
Lleno III
Címbala III
Corneta Real VI
Trompeta Real (8')
Clarín (8')*



14. Kép. Tordesillas, San Pedro templom, Manuel Benito Gómez, 1714 (Fotó: Joaquín Loys)

Majdnem két évtizeddel későbbi stílust reprezentál a Palencia-megyei Támara de Campos San Hipólito templomának orgonája, melyet 1732-ben Pedro Merino de la Rosa épített és 1986-ban Federico Acitores műhelye restaurált. (lásd 15. Ábra)

15. Ábra

**TÁMARA DE CAMPOS (Palencia), San Hípolito,
1732, Pedro Merino de la Rosa, CDEFGA-c'''**

Mano izquierda

Flautado de 13 palmos (8')

Octava (4')

Tapadillo (4')

Docena (2 $\frac{2}{3}$)'

Quincena (2)'

Decinovená (1 $\frac{1}{3}$)'

Lleno III

Címbala III

Trompeta Real

Clarín de bajos (8')* (térdkengyel)

Bajoncillo (4')*

Violetas (2')*

Mano derecha

Flautado de 13 palmos (8')

Octava (8')

Tapadillo (4')

Docena (2 $\frac{2}{3}$)'

Quincena (2)'

Decinovená (1 $\frac{1}{3}$)'

Lleno de 3 hileras III

Címbala III

Corneta VI

Trompeta Real

Clarín claro (8')* (térdkengyel)

Trompeta Magna (16')*

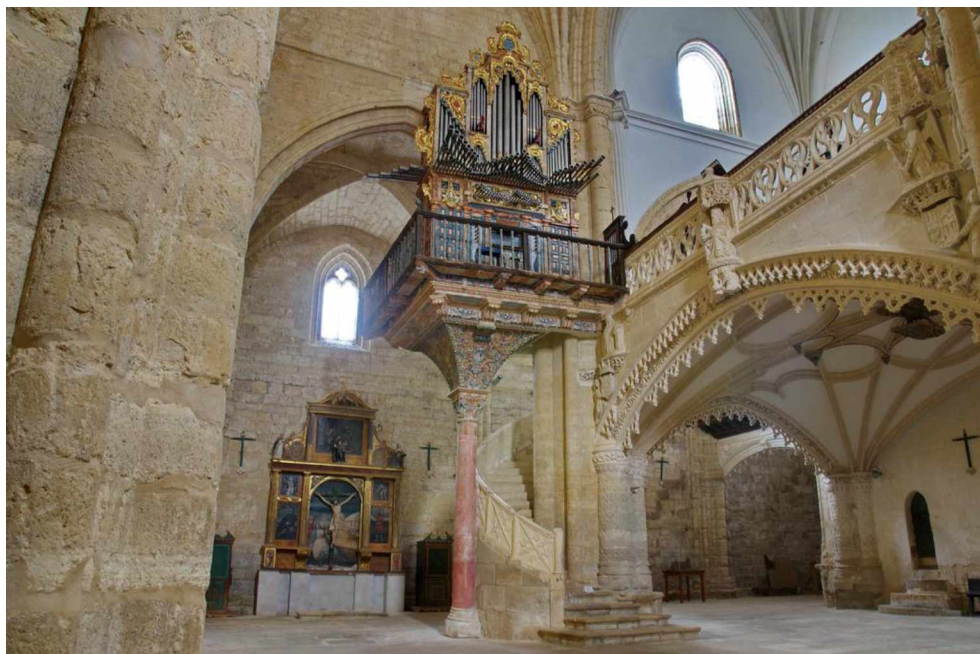
Clarinete (8')*

Clarín de eco (8')**

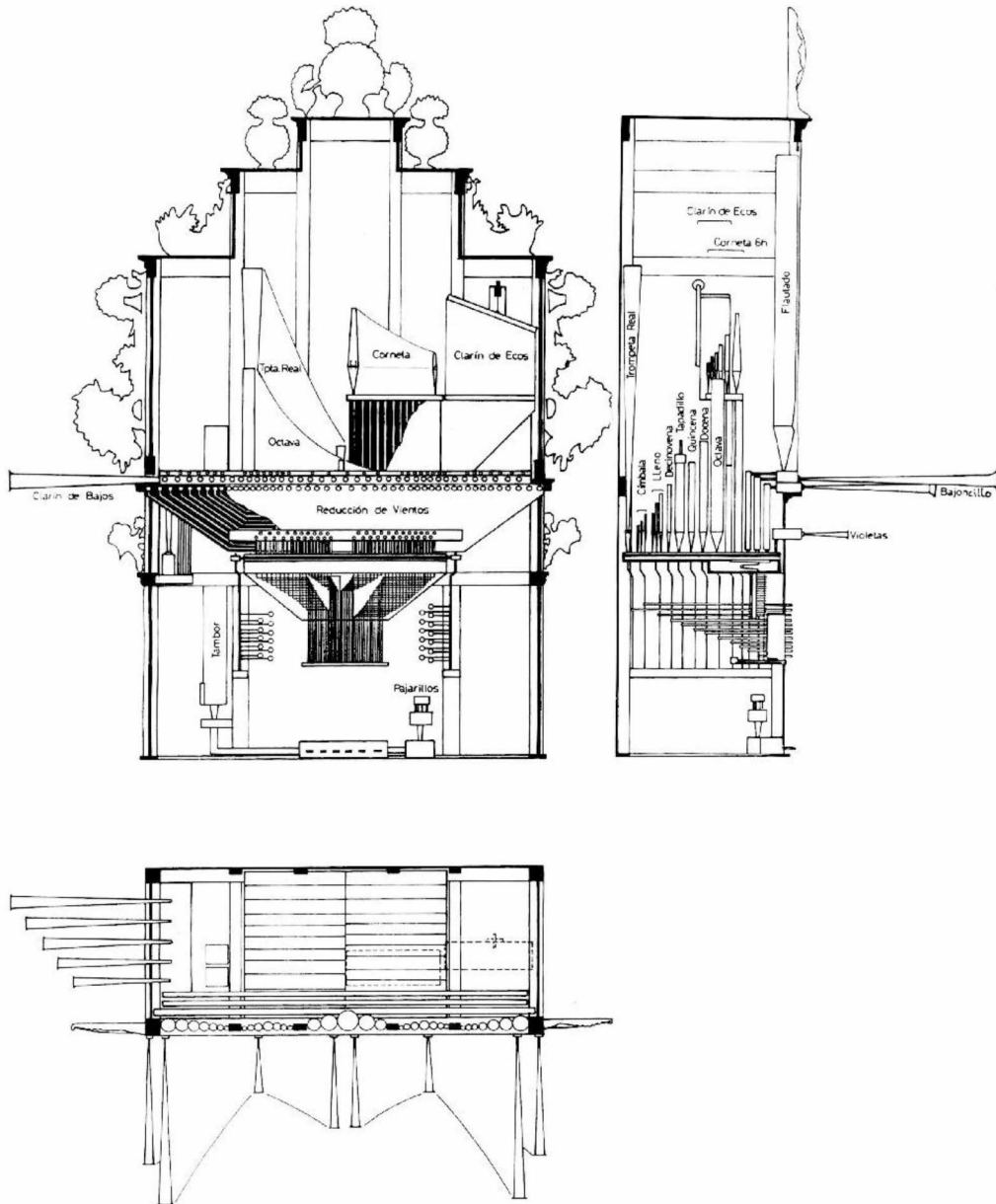
5 lábkapcsoló: Tambor (D), Cascabeles (Cimbelstern)(2), Pajaritos (Madárfütty)(2)

* homlokzatban vízszintesen

** Echó-ládikóban

Hangmagasság: a³ = 415Hz, Hangolás: módosított középfangos (Silbermann)

16. Kép. Támara de Campos (Palencia), San Hípolito, Pedro Merino de la Rosa, 1732



17. Ábra. Támara de Campos (Palencia), San Hípolito, Pedro Merino de la Rosa, 1732
(F. Acitores szíves közlése alapján)

Az orgonák általános jellemzői:

- **Egyetlen manuállibentyűzet**, 45 billentyűvel (CDEFGA-c^{'''}) és **rövid mélyoktáv**, a 17. század közepéig a billentyűzet általában 42-hangos. A rövid mélyoktáv egészen a 19. század közepéig használatos. A 18. század vége felé a billentyűzet hangterjedelme eléri a 49, 51, vagy 54 hangot.
- **A pedállibentyűzet teljes hiánya**. Néha előfordul 8 lábkapcsoló a Contrashoz, mely a manuállibentyűzet alsó oktávjához van kapcsolva. Kivételes esetekben a Contrashoz önálló (fa-)sípjai vannak.
- **A közvetlen és könnyű járású mechanika**: függesztett billentyűzet, a billentyűk keskenyek (12 mm) és rövidek (40 cm), nagyon egyszerű velatúra. Néha nincs velatúra, csak közvetlen ferde húzó absztraktok.

- **Minden regiszter osztott** basszusra (C-c'), illetve diszkantra (c#' -c''')
- **Kromatikus szélláda.** Az osztott regiszterek ezt diktálják, habár van kivétel.
- **Diatonikus homlokzat** a vizuális szimmetria miatt, küllemi és esztétikai okokból.
- **Gravírozott szélvezető blokkok** (tablones acanalados) a kromatikus szélláda és a diatonikus homlokzati sípmezők közötti kapcsolat létesítésére. Ennek a technikának a fejlettségi szintje teszi lehetővé az orgona „növekedését”, mindenekelőtt a homlokzati nyelvregiszterek számában a kromatikus szélláda meghagyása mellett.
- A szélláda szintje fölé **emelt kisebb szélládácskák** (secretillos elevados) a bő menzúrájú regiszterek, mint például a Nasardos, a **Corneta**, illetve az echó-kornett (Corneta de ecos) számára a szélláda méretének, illetve az orgona alapterületének a megváltoztatása nélkül.
- **Szétterülő homlokzati nyelvkar**, mely az osztott (fél-)regiszterek miatt **két kórusba** csoportosul.
- **Az Echó-láda**, mely majdnem mindig megtalálható. Rendszerint az Echó-Kornett (Corneta de cos), és/vagy az Echó-Trombita (Clarín de ecos) található benne. A ládácska teteje mozgatható, mely által ezeken a regisztereken expresszív játékra van lehetőség.²² Használata a 17. század közepétől általános.
- **Térdekengyelek** és **fapapucsok**: különböző használatú játékszerítők: oldalirányú mozgatusukkal a homlokzati nyelvkarok egyes fél-regiszterei kibekapcsolására, a Corneta és a Corneta de eco csere-beréjére, az Arca de eco ládácska csukására-nyitására.
- **Cifrázó** regiszterek (Registro de adornos), vidám effektusokhoz: Dobolás (Tambores), Csengettyűjáték vagy Cimbelstern (Cascabeles), Madárfütty (Pajarillos, Pájaros), Gaita-dudálás (Roncos de Gaita), szekrény-ornamenszoborfejek mozgatusa, echó-szekrények, stb.. Mozgatusuk rendszerint lábkapcsolók segítségével történik. Bármilyen kicsi is az orgona mérete, mindenképp van legalább egy a fenti játékok közül.
- **Fúvók**: 3 db. könyv- vagy ékfúvó, 5 vagy 6 redős, közvetlen működésű. A 18. század vége felé kezdik el a kézi illetve gólyás mozgatusú meritőfúvó (3 vagy 4) alkalmazását.
- **A szélnyomás**: nagyon ritkán lépi túl a 60 mm-es vízoszlop magasságot. Az **intonáció** lágy és nyugodt. A rövid mélyoktávus orgonán **középhangos** **temperatúra** van használatban egészen a 19. századig.

A fentiek általános tulajdonságok alapján levonható néhány végleges következtetés, melyek nem csak a batallá-k, hanem az egyéb, tipikus ibériai repertoár regiszterhasználatánál segíthetnek eligazodni a tisztelt olvasónak.

²² Méhes Balázs: *A redőny szerkezet története a német orgonakultúrában a XIX. század végéig. Előzménye, fogadtatása, elterjedésének akadályai, valamint használatának helye az előadói gyakorlatban.* DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. p. 1-3.

Az osztott regiszterek:

A 17. századtól általánosan használatba jött és minden regisztert illető osztott regiszterek használata lehetővé teszi egyfelől a mindkét kézben **azonos regisztrációval** való játékot (tañer a lleno, tañer a entero), másrésztől játszhatunk kezenként **különböző regisztrációval** (tañer partido). Általában a bal kéz kíséretével és a jobb kéz szólójával (tañer de triples), de ugyanúgy az ellenkező módon is, amikor a bal kézben van a szóló és a jobb kézben a kíséret (tañer de bajos). Elképzelhető olyan játék is, – ahogyan azt sok hangszer diszpozíciója sugallja – hogy a bal kéz magasabb fekvésű, például 4'-as regisztrációval, a jobb kéz pedig 16'-as regisztrációval játszik, ami a két fél szelládán való játékot nem egymás alá, hanem egymás mellé rendeli. Ez a fajta játék igen hatásos, amikor főképp a homlokzati nyelvregisztereken játszunk. A lehetőségek köre, melyet az osztott regiszterek kínálnak egyazon billentyűzeten, természetesen alaposan hozzájárul a hangszer saját stílusának az alakításához, de a fordítottja is igaz: a hangszer generál egy repertoárt, mely a maga részéről hozzájárul a modell állandóságához. A **c** és **cisz** közötti osztás pontosan megfelel a használat és a repertoár szokásainak. A félszigeten az osztott regiszterekre írt zene legnagyobb része megfelel ennek a követelménynek.

A kromatikus szelláda

A legtöbb esetben a két fél kromatikus szelláda a folyamatos, billentyűk illetve a hangsornak megfelelő felállításban van, tehát a baloldal irányából csökkenő magasságú sípokkal, haladva a jobboldal felé. Néhány esetben, az architektúra úgy diktálja (például boltív alá tett orgona esetében), hogy a bal kéz szelládája fordított helyzetbe kényszerül.

A vízszintes homlokzati nyelvkar:

A homlokzatba kirakott, többszörözött nyelvkar létét leginkább a gravírozott szélvezető tábláknak (tablones acanalados) köszönheti. Ezek a szélvezető táblák, kivitelezési bonyolultságuk ellenére egy óriási problémát oldanak meg. Nevezetesen, többek közt azt, hogy a méreteiben korlátozott szélkivezetésű és kromatikus fél-szelládákról – legyenek bár folytonosak, vagy fordított helyzetűek – a vizualitás igényét messze menően kielégítve tudják tetszőleges sorrendbe rendezni a homlokzaton vízszintesen elhelyezett nyelvcsipokat. A tablon-ok nem csak a homlokzati nyelvregiszterek szélvezetését tudják megoldani, hanem minden olyan – bőméretű – ajaksípsor széligenyét is, amelyek méreteiknél fogva nem férnének el a fő szelládán.

A homlokzati nyelvregiszterek eredetének – ahogyan erről korábban már szóltunk – nem feltétlenül van köze az ibériai emberek esetlegesen vélt, vagy valós extrovertáltságához, vagy valamiféle lázító, bujtogató, csendháborító karakteréhez. Kifejlődésének alapvetően két fontos motivációs tényezője, vagy akár úgy is mondhatjuk, hogy oka van.

- a.) Az egyik az a tény, hogy az orgona a szekrényében befelé már nem képes fejlődni, elsősorban elhelyezésük okán, mivel szinte mindig oldalt helyezkednek el a templomtérben. Növekedése csakis kifelé képzelhető el. Ez a behatárolási probléma a fúvókra is hatást gyakorol. nem szabad azt sem elfelejteni, hogy egy Trombita 8'-as síp egy hasonló lábszámozású Principál síphoz képest csak ötödannyi szelet fogyaszt. Tehát, a hangigény-növekedést sokkal gazdaságosabban elégíti ki a nyelvregiszter, mint az ajak, anélkül, hogy ehhez a fúvók kapacitását emelni kellene.
- b.) Az így elhelyezett nyelvek hangolása lényegesen könnyebb, mintha a szekrényen belül helyezkednének el.

3. A portugál orgona a 16 - 18. században

Ennek az alfejezetnek mindjárt a kezdetén szükséges megemlíteni, hogy – részben területi okokból – a portugál orgonák történeti fejlődéséről itt csak korlátozottan írunk. Ennek egyik alapvető oka, hogy az ország (mind kontinentális, mind a szigetek) historikus orgonaállománya, minegy 700 hangszer elsöprő többsége a 18. századi barokk orgona, mely – a templomok fontosságától, és maguk az orgonák méreteit illetően – csak apróbb részleteiben különböznek spanyol társaiktól. Másrészt a portugál orgonák helyzete is kevésbé kutatott és feldolgozott, mint a spanyol. Egységes, átfogó orgona-leltár ugyan egyik országban sem létezik, de Spanyolország egyes autonóm tartományaiban már többféle kezdeményezés²³ indult az utóbbi évtizedekben a historikus orgonák feltérképezése ügyében, melyek egymástól kissé elszigetelt módon, sok tekintetben koordinátlanul zajlottak, zajlanak manapság is. Habár Portugáliában a kulturális közigazgatás sokkal központosítottabb, mint Spanyolországban, pillanatnyi ismereteink szerint csak az Azori-szigetek és Madeira szigetének – hangszerekben meglepően gazdag – orgonatájairól készült reprezentatív átfogó orgona-leltár,²⁴ a kontinens orgonáiról még nem. Ilyenformán releváns információkhoz, a személyes tapasztalatokat leszámítva, csak az 1970-ben indult *The Organ Yearbook*²⁵ köteteiből, internetes – meglehetősen műkedvelő – forrásokból, orgonaépítőkkel folytatott személyes konzultációkból lehetett hozzájutni.

Az Ibériai-félsziget 16-18. századi orgonatörténetének a mai két modern állomalakulat szerint való tárgyalása nem egészen korrekt, bár jelen disszertáció célkitűzése szempontjából talán majdhogynem indifferens. Gerhard Grenzing

²³ Így például Andalúzia autonóm tartományban, a kulturális kormányzat (Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía) kezdeményezésére és koordinálásával a 90-es évek végétől kezdődően a tartomány mind a 8 megyéjének orgona-leltára elkészült, mintegy 500 orgona katalógusba vételével.

²⁴ Machado, Dinarte & Doderer, Gerhard: *Inventário dos Órgãos dos Açores*, Presidência do Governo regional dos Açores, Direção Regional da Cultura, 2012, ISBN: 978-972-647-285-8, valamint Dinarte Machado & Gerhardt Doderer: *Organs in Madeira*, Direção de Serviços do Património Cultural, DRAC (Madeira), Funchal, 2011. ISBN: 978-972-648-180-5

²⁵ *Organ Yearbook*, A Journal for the Players & Historians of Keyboard Instruments, Vol.I (1970) – Vol.XXIII (1992/1993). Frits Knuf, Buren, The Netherlands; Vol.XXIV (1994) – Vol.XL. (2012), Ed. Dr. Peter Williams, Laaber Verlag, Regensburg <http://www.laaber-verlag.wslv.de/>

(*1942), a tekintélyes német származású, Barcelonában működő orgonaépítő egy publikációjában²⁶ arra hívja fel olvasói figyelmét, hogy az Ibériai-félszigeten négy jól definiált nyelvet beszélnek. Nem részletezi, de biztosra vehetjük, hogy a kasztíliai spanyol, a portugál, a katalán és a baszk nyelvekre gondolt, melyek – leszámítva a dialektusokat, átfedés-jellegű és tájnyelveket – földrajzilag és kulturálisan is jól elkülönülnek egymástól. Megállapításából azt a következtetést vonja le, hogy a félsziget orgonaépítésze iránt érdeklődőnek is valahogy hasonló megközelítéssel kellene tekintettel lennie az orgonákra, sőt egyébiránt bármely európai orgonára, hiszen a nyelvi vonatkozások, az emberi beszéd fizikai (hangképzés, hangerő) és akusztikai (színezet) jellemzői éppen az orgonák sípjainak intonációiban tükröződhetnek vissza. A felosztás kérdésköréhez hozzá tehetjük, hogy az első fejezetben ecsetelt történelmi folyamatok is jócskán befolyással lehetnek az orgonatáj alakulására és az egyes eltérések nem csak a spanyol (vagy inkább kasztíliai) és portugál viszonylatban, hanem például katalán-kasztíliai viszonylatban is legalább annyira szembeűnőek. Természetesen, bár hasznosságához kétség nem férne, a dolgozat terjedelmét mértéktelenül megnövelné, ha külön-külön minden ibériai kulturális tájegység sajátos és lenyűgöző orgonaépítészeti fejlődésének bemutatására vállalkoznánk.

Portugália megmaradt historikus orgonaállományának zöme az ország középső és északi területeire, valamint az Azori-szigetekre és Madeirá-ra koncentrálódik.²⁷ A kontinentális országrész déli fele (Alentejo és Algarve) viszonylag kevés, de annál érdekesebb műemlékhangszerekkel rendelkezik. Portugália legrégebbi orgonája (1562) is éppen ennek a ritkán lakott és gazdaságilag talán legelmaradottabb vidékének, az Alentejo nevű régió fővárosának, az római kori alapokra épült Évora város székesegyházában található. A historikus orgonák elsöprő többsége – eredeti állapotok tekintetében – a 18. századból, nagyjából az 1740 – 1820 közötti időszakból származik.

Portugália a 16. században, a világkereskedelemben elfoglalt eminens helyének megfelelően gazdasági virágkorát élte, melyben az ország nyitottságával összefüggően ugyanaz, az egész Ibériai-félszigetre jellemző orgonaépítészeti tevékenység érvényes, mint amelyről a fejezet elején Spanyolországgal kapcsolatban szóltunk. Ez leginkább a külföldről, elsősorban Flandriából jött orgonaépítők jelenlétére vonatkozik. Flandriának kivételes helye volt a portugál kereskedelemben a 15. századtól a 16. század közepéig. A 15. század utolsó évtizedeitől megszorodott itáliai gazdasági-szellemi kapcsolatok komoly hatást gyakoroltak a portugál orgonaépítészetre, mely valamivel intenzívebb volt, mint Spanyolország belső tereületein. Legfőképpen az itáliai manierizmus kulturális modellje hatott kreatívan a művészetek szinte minden ágára, beleértve a zenét is.²⁸ A 16. század portugál orgonaépítésze – a dokumentumok alapján – rendkívüli aktivitást mutat.

²⁶ Grenzing, Gerhardt: Die Entwicklung der Spanischen Orgel. Eine Beobachtungen..., *ISO Journal*, No. 23. 2006. július.

²⁷ *MGG*, Doderer, G.: „Orgel/Portugal” címszó alatt.

²⁸ *Portugal & Itália. Órgãos das Igrejas da Misericórdia e de Santiago de Tavira, João Vaz - órgão*. Edição: Associação Cultural Música, 2008. A kötetben megjelent tanulmány.

Csak néhány orgonaépítő nevét és működésének dokumentált évszámát, periódusát említve: Lopo Gonçalves (Castelo de Vide, 1500-25), Mestre João (Coimbra, Santa Cruz, 1530), António Rombo (Tomar, 1534-36), Álvaro Cardoso (Coimbra, székesegyház, 1570), Ambrósio de Ponte (Porto, székesegyház, 1587), Rebelo Salvador (Viseu, Vila do Conde, Porto, Coimbra, 1582-1605). A dokumentumok tanulsága szerint számos portugál orgonaépítő dolgozott a 16. században külföldön is. Így például Damião Luis (másnéven Damián Luis, akinek orgonájáról a Badajoz-i székesegyház kapcsán korábban már említést tettünk) (Sevilla, 1543), ezen felül João Fernandes (Róma, 1571) és arról is tudunk, hogy orgonákat exportáltak messzi tájakra, mint például 1519-ben Malacá-ra (Indonézia), 1520-ban pedig két orgonát Etiópiába („a hozzájuk tartozó orgonistákkal együtt”)²⁹, 1612-ben a liszaboni királyi kápolna orgonájána méretével megegyező orgonát a Nyugat-szaharai Mazagão-ba.³⁰

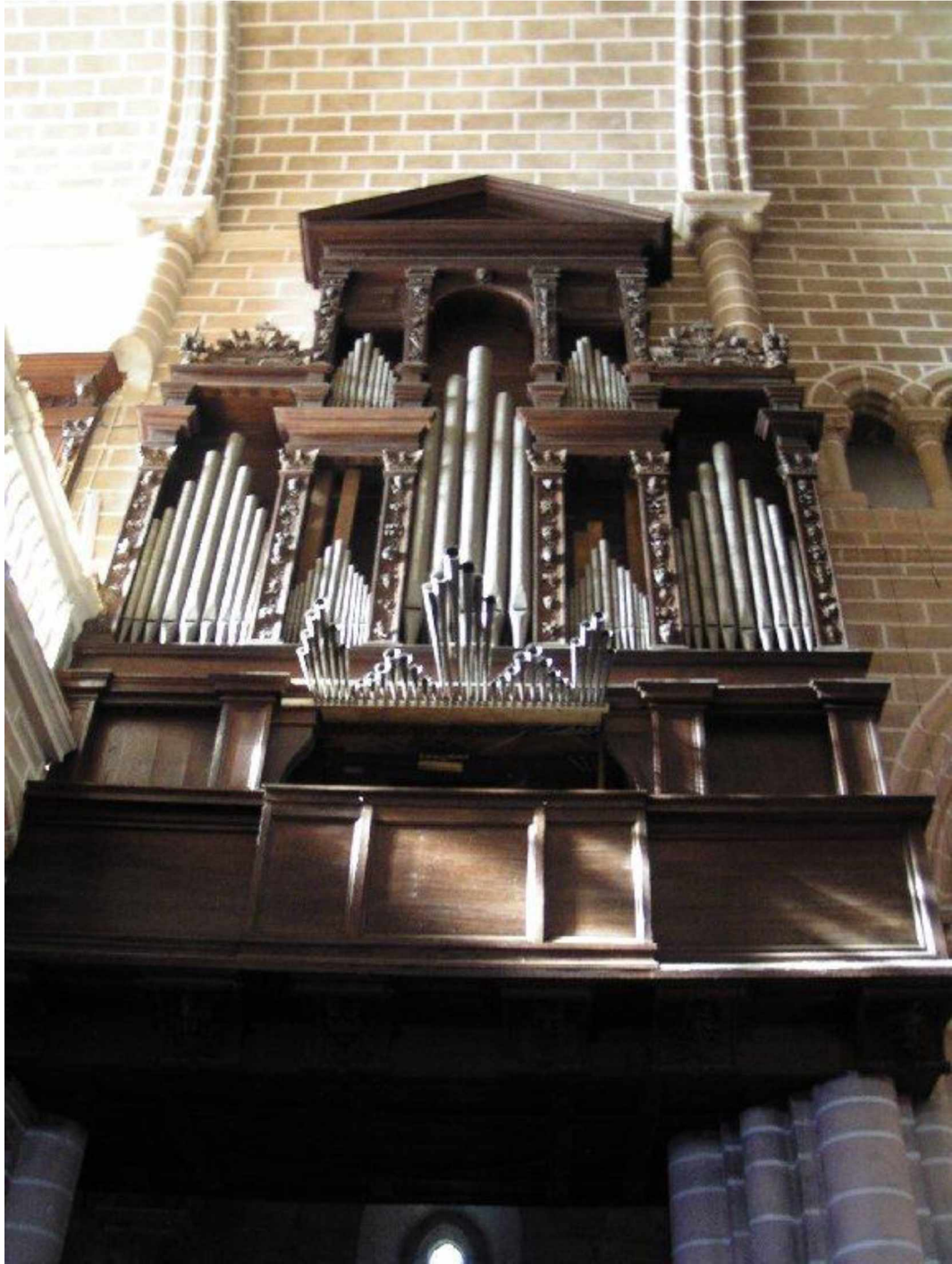
Sajnálatos módon a fenti történeti adatok egyike sem részletezi az illető orgonatípust, így jobb híján a fejezet első részében tárgyalt korai orgonatípusokra vagyunk utalva, mint például Damião Luis orgonájának szekrénye a Badajoz-i katedrális leckeoldalon (lásd 2. Kép) és a nevéhez kötődő Cáceres-i diszpozíció. (lásd 3. Ábra) A még fellelhető orgonák, illetve maradványok tekintetében a portugáliai 16. századi orgonaépítők közül kiemelkedik Heitor Lobo neve, aki minden valószínűség szerint a már említett Évora-i orgona a készítője.

Az Évora-i székesegyháznak a közelmúltig négy orgonája volt, melyek közül a két reneszánsz iker-orgona az oldalhajó két oldalán, a felső karzat (*coro alto*) magasságában, az evangéliumi és leckeoldalon, azonos külsejű szekrényben foglalt helyet. 1940-ben, egy a székesegyház épületét illető átfogó renovációs projekt után a leckeoldali orgona nyomtalanul eltűnt. Sajnos arra vonatkozólag sincs semmi adat, hogy az elveszett iker-szekrényben egyáltalán volt-e működő orgona. A megmaradt, evangéliumi oldalon levő orgonában pedig semmi jel nem utal a készítés évszámára. Ellenben a katedrális történetének egyéb adataiból megtudható, hogy az orgona szekrénye ugyanattól a kéztől származik, mint a karzat fafaragványai. A faragványok flamand manierista stílusra utalnak, ezzel szemben az orgonaszekrény kifejezetten itáliai stílusjegyeket hordoz (hasonlóan Brebos orgonaszekrényeire, 1580-ból, az El Escorial-ból).³¹

²⁹ Idézi: Doderer, G.: *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts. Untersuchungen an Hand des Ms 964 der Biblioteca Pública in Braga*. Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing, 1978. p.73.

³⁰ Valença, Manuel: *A Arte Organística em Portugal (c.1326 – 1750)*. Editorial Franciscana. Província Portuguesa da Ordem Franciscana, Braga, 1990. p.150.

³¹ Vente, M. A. & Flentrop, D. A.: The Renaissance Organ of Évora Cathedral, Portugal. In: *The Organ Yearbook*. Vol. I., F. Knuf ed., Buren, The Netherlands, 1970. p.5-19., valamint Jordan, W. D.: The Renaissance Organ of Évora Cathedral: New Facts Concerning Its Origin And Construction. In: *The Organ Yearbook* Vol. XIV., F. Knuf, Buren, The Netherlands, 1983. p.5-16.



18. Kép. Az Évora-i székesegyház reneszánsz orgonája, Heitor Lobo, 1562

Az orgona 1760-ig minden bizonnyal eredeti állapotában működött. Akkor az addigi F-ről induló billentyűzet C-ig való kibővítése a szelláda és a mechanika jelentős átalakítását, a mixtúra sorainak átrendezését hozta magával. Ezt az átalakítást valószínűleg Pascoal Gaetano Oldovini, itáliai származású orgonaépítő végezte el, akinek műhelye Évorában volt és az előző két évben két új barokk orgonát épített az átalakított katedrális új kialakítású szentélye számára. A reneszánsz orgona jelenlegi diszpozíciója a következő (lásd 19. Ábra):

19. Ábra

ÉVORA, székesegyház, oldalhajó, evangéliumi oldal, Heitor Lobo, 1562	
Manuál: CDEFGA-c ^{'''} (45 billentyű), Pedál: CDEFGA (függesztett)	
Flautado de 24 palmos (16')	Homlokzatban; C,D,E,F,B sípok fából, 8' fekvésben
Flautado de 12 palmos (8')	C,D,E,F nyitott fasípok
Voz humana	Principal 8', c [#] '-től diszkant regiszter, a Flautado 8'-tól mélyebbre hangolva
Flauta de pão da mano esquerda	Fuvola 8', csak basszus
Corneta de 4 por punto	4-soros kornett, csak diszkant (c [#] '-től)
Outava real	Oktáv 4'
Quinta real	2 ² / ₃ '
Decimaquinta e decimasétima	Oktáv 2' és Terc 1 ³ / ₄ '
Cheio de Registos	Mixtúra
Trompeta real da man(o) esquerda	Trombita 8', csak basszus, (1800-tól) belül: C, D, E, F; vízszintesen: G-c'
Clarim da man(o) d(i)reita	Trombita 8', diszkant (1800-tól) belül: g ^{''} -c ^{'''} ; vízszintesen: c [#] '-f [#] '
Tamborhen	Dob, két 8'-as nyitott síp, hangolása: A+B
Szélnyomás: 56 mm, a'= 435 Hz	

A 16. század hagyatéka Portugáliában, de elvileg az egész félszigeten szinte csak az Évora-i Lobo-orgona, mely nem szenvedte meg a 18. század mindent átalakítani akaró lekületét. Sípsorai az egész félszigeten az egyik legrégebbi hangzást őrzik, különösen az F-re épülő ibériai és itáliai reneszánsz orgonaművek megszólaltatásakor, már amennyiben azokon a regisztereken játszunk, amelyek 1724-ben érintetlenül maradtak.

Portugália 17. századi orgonatörténete sajnálatos módon igen rövid. Az 1580-tól 1640-ig tartó spanyol perszonálunió katasztrófális gazdasági helyzetbe hozta az országot, melynek az orgonaépítésre majd száz évnyi negatív kihatása volt. Paradox módon ezalatt az időszak alatt azonban az egyházi vokális polifónia és orgonajáték soha nem látott módon virágzik.³² Az évszázad első évtizedeiben néhány orgona átépítése, illetve kibővítése történik csupán. A portugál orgonaépítők közül jónéhányan külföldön aktivizálják magukat, mint például Pedro António Faleiro a Sevilla-i katedrálisban (1668-73) és a jezsuita, misszionárius, polihisztor, Tomás Pereira (1645-1708), aki Pekingben (1661-81) a katolikus misszió számára épít európai orgonát.³³

³² Az ország legfontosabb billentyűs gyűjteménye, Manuel Rodrigues Coelho (c.1555-1633) *Flores de Música*-ja is 1620-ban lát napvilágot.

³³ Valença, Manuel: *A Arte Organística em Portugal (c.1326 – 1750)*. Editorial Franciscana. Província Portuguesa da Ordem Franciscana, Braga, 1990. p.150.

Talán épp a viszonylagosan parlagon heverő orgonaépítészeti mélypont miatt is különösen érdekes, hogy 2005-ben Dinarte Machado (*1959) portugál orgonaépítő a Madeira-szigeti Machico település Nossa Senhora da Conceição káptalanja orgonájának restaurálásakor, levéltári kutatások után kiderítette, hogy az orgona sípsoraiban egy komoly 17. századi örökség hever. Miután a kontinentális Portugáliában nem volt referencia-értékű hangszer a restauráláshoz, ezért más országok 17. századi anyaga után kellett nézni. Az orgona diszpozíciója alább olvasható. (lásd 20. Ábra)

20. Ábra

MACHICO, Madeira, Igreja da Nossa Senhora da Conceição, 17. század

Manuál: CDEFGA-c'''

Flautado de 12 palmos (8')

Voz humana* (8')

Flautado de 6 palmos (4')

Flauta doce (4')

Dozena (2 $\frac{2}{3}$ ')

Quinzena (2')

Composta de 19^a e 22^a

Sesquialtera*

Clarim**

Campaigna

*Diszkant-félregiszter, c#'-től

**Homlokzatban vízszintesen, diszkant

A Machico-i orgonának – szemben a hasonló kasztíliai kortársaival, melyeknél ebben az időszakban már minden regiszter osztott volt – csak korlátozott számú félregisztere van, osztott egyetlen egy sincs. Ez a fenomén a 18. századi, főként kisebb portugál orgonák egyik szembeötlő tulajdonsága lesz.



21. Kép. Machico (Madeira), Igreja da Nossa Senhora da Conceição, 17. század

A 17. század utolsó évtizedében indul újból jelentősebb orgonaépítés, átalakítás, főként az ország északi felében, ott is leginkább az újra nyílt kolostorok hatókörzetében. Az orgonaépítők zöme itt is, akárcsak Spanyolországban, valamely szerzetesi rendhez kötődött, ahol általában a műhelyeik is voltak. A század végén

külföldről is érkeznek orgonaépítők. Közülük a legjelentősebb Miguel Hensbergh Brüsszelből (Braga székesegyház, 1681; Porto székesegyház, 1685; Coimbra, Sta Cruz, 1685 – 92; Vila Nova de Gaia, 1699). Lassacskán újraélednek az orgonaépítészeti hagyományok. Különösen az észak-portugál ciszterci és bencés rendek ápolják kapcsolataikat Aragón-i és Navarra-i testvéreikkel, ahonnan az osztott regiszter szele egyre inkább befűj, bár a zömében egymanuális, pedál nélküli orgonák számuk csak lassan növekszik. A főként diszkant-félregiszterek, melyek először csak a 17. század közepén nyertek polgárjogot Portugáliában, úgy aliquotok, mint nyelvregiszterek formájában, mely utóbbiak lassacskán a homlokzatban is megjelennek, rendszerint egyetlen sorban. Ezzel kapcsolatban megemlíthető, hogy a portugál orgonaépítészet – bár a 18. században sokat behozott a megelőző évszázad krízise miatti késéséből – a spanyol katedrálisokban sokhelyütt található, akár kettős homlokzatú orgonák méreteit sosem érte utol. Habár 18. században megjelennek a páros, a karzatok architektúrájával egyívású orgonaszekrények az ország fejlettebb északi régiójában (mint például Braga, Lamego székesegyházai), spanyol társaikat talán inkább csak a túlburjánzó díszítettséggel múlják felül.

Különleges orgonák is épülnek a krízisből épphogy csak feltámadt, újonnan szervezett püspökségek területén. Így például a század elején három olyan orgona bukkan fel, amely Arp Schnitger hamburgi műhelyével lehet összefüggésben. Ezekből egy egészen biztosan Hamburgból érkezik (Maia település, Igreja do Mosteiro do crúzio de São Salvador de Moreira), melyet egy Lisszbonban letelepedett, 1701 előtt 12 évig a műhelyében dolgozó egykori tanítványa – Johann Heinrich Hulenkampf, a szerződésekben mint João Henriques – állít fel. A másik kettőt lisszaboni megrendelésre, – a Kármel-hegyi nővérek és a ferenceseknek készíti helyben – de ezekről a hangszerekről csak a szerződések tudósítanak (1711 és 1722). Ezeknek az orgonáknak az 1755-ös földrengésben gyakorlatilag nyomuk veszett.

1715-ben Hulenkampf egy teljesen szokványos Schintger-szekrényformájú kétmanuális (Hauptwerk – Brustwerk) orgonát szállít le, rövid mélyoktávval, a Faro-i Santa Maria székesegyház számára. Lehetséges, hogy ez az egyik orgona a két lisszaboni közül, melyet a Kármel-hegyiek a kolostor-krízis miatt esetleg soha nem is láthattak, mivel fel se épült náluk? Mindenesetre a másik orgona, mely 1722-ben a ferencesek számára készült, bizonyíthatóan azonos azzal az orgonával, amit később 1752-ben a brazíliai Minas Gerais tartományban, a Mariana-i székesegyházban állítottak fel, és amely orgona a Faro-inak az ikertestvére. A Faro-i orgona a nagy 1755-ös földrengést viszonylag kevés károsodással vészelte át. Ezt követően Pascoal Gaetano Oldovini, a korábban már említett, Évora-ban letelepedett itáliai származású orgonaépítő, a helyi kívánalmaknak megfelelően, a sípanyag felhasználásával 1767-ben jelentősen átalakította, az orgona kevert regisztereit osztotta, terc-sorokkal bővítette. Megjelent rajta a Portugáliában igen divatos Voz Humana (itáliai módra), a Corneta, a balkéz számára a Trombeta Real, két fél-regiszter homlokzati vízszintes nyelv (Clarim és Trombeta de Marcha), valamint a szokásos ibériai játékszerek, a Tambores és a Rouxinol (Fülemüle). (lásd 22. Ábra)

22. Ábra

FARO, Santa Maria székesegyház,

Johann Heinrich Hulenkampf, 1715–16

Pasquale Gaetano Oldovini, 1767, átépítés és kibővítés

D. A. Flentrop 1973-74, restaurálás az 1767-es állapotra

Dinarte Machado, 2006, általános revízió

CDEFGA-c^{'''} (45 billentyű)

a[']= 426 Hz (24°C), Hangolás: Kellner, Szélnyomás: 66,4 mm

Órgão principal (I. Man.)

Flautado de 24 (16') [O]

Flautado de 12 Aberto (8') [H]

Bordão (8') [H]

Oitava Real (4') [O]

Quinta Real (2²/₃') [O]

Décima Sétima (1 3/5 ') [O]

Voz Humana (m.d.) (8') (m.d.) [O]

Cheio 1.º (II) [O]

Cheio 2.º (IV) [H]

Corneta Real (m.d.) (V) [O]

Trombeta Real (m.e.) (8') [O]

Clarim (m.d.) (8') [O]

Trombeta de Marcha (m.e.) (4') [O?]

Rouxinol (fülemüle) [O?]

Positivo de frente (II. Man.)

Flautado de 12 (8') [H]

Flautado de 6 (4') [H]

Flautilha de mão direita (m.d.) (4') [H]

Quinta Décima (2') [H]

Décima Nona (1¹/₃') [H]

Vigésima Segunda (1') [H]

Cornetilha de ecos (II) [O]

Cheio de mão direita (m.d.) (II) [H/O]

Cheio de mão esquerda (m.e.) (III) [H/O]

Cornetilha de ecos (m.d.) (III) [O]

Pedal (függesztve az I.manuálhoz) CDEFGABHc (9 billentyű)

Contrabaixo de 24 (16') (az eredeti Hulenkampf-féle homlokzati sípokból fődve)

2 Tambores

[H] Hulenkampf, [O] Oldovini

A Faro-i katedrális nagyorgonája, bár a portugál orgonatáj nem kifejezetten „tipikus” modellje, egy korszak bonyolult orgonátörténelmét, de ezzel szemben egyszerre három orgonakultúrát hordoz magában, az észak-német, az itáliai és az ibériai hagyományok művészi egyvelegét. (lásd 23. Kép)



23. Kép. A Faro-i Santa Maria székesegyház nagyorgonája, Hulenkampf (1715) – Oldovini (1767) (Foto: Ana Cristina Balbina)

A 18. század 20-as, 30-as évei elsősorban az észak-portugáliai barokk orgonák nagy története. Ezeknek a nagyívű munkáknak a felelősei általában a szomszédos spanyol területekről érkeztek. Közülük talán a legkiemelkedőbb Manoel

de S. Bento Gomes de Herrera, aki a kasztíliai Valladolid-ból származott és amellett, hogy két fontos spanyol orgonával (Sevilla és Palencia székesegyházai) is kapcsolatba hozható a tevékenysége, szinte egész életét Portugáliában töltötte. Számos szignifikáns hangszer készítője, így például a Coimbra-i Santa Cruz (1719-24), a Coimbra-i Egyetem (1732-33), az Aroca-i ciszerci Szent Péter és Pál (1739-43), a Viseu-i székesegyház (1721-22) és a szintén Coimbra-i Santa Clara-a-Nova kolostor (1745, 1749) orgonáié. Ezek között az orgonák között is eminens helyet foglal el új készítésű orgonája a Coimbra-i Egyetem Szent Mihály-kápolnájában. Ennek az orgonának különös jelentősége, hogy a viszonylag kisméretű, csak részben osztott egyetlen szélládáról, az 54-billentyűs kromatikus billentyűzetről, különféle szélezáró szelepek segítségével, az orgonában három elkülönülő hangzó divízió szólaltatható meg. A pedállibillentyűk között elhelyezkedő lábkapcsolók (*pisadores*) segítségével az orgonista képes menet közben is jelentős hangszín-/regiszterváltásokra. Diszpozíciója és képe közlése helyett az olvasó figyelmét szeretnénk a róla szóló tanulmányok³⁴ egyikére, W. D. Jordan (Brisbane, Australia) kimerítő írására felhívni, melyből az olvasó – angol nyelven – bőséges információhoz juthat az orgona részleteivel kapcsolatban.

Bento Gomes mellett meg kell még említenünk Simón Fontanes (Braga, székesegyház, 1737-39) nevét, aki galíciai Santiago de Compostelá-ból érkezett Portugáliába és akinek közvetlen munkatársai, illetve leszármazottai révén százával készülnek új orgonák 1745-től az ország északi felében. Az 1755-ös földrengés után, egészen a 19. század első évtizedeiig a Fontanes-dinasztia és a vele valószínűleg rokonsági kapcsolatban levő Machado e Cerveira-dinasztia lesznek Portugália vezető orgonaépítői. Közülük is kiemelkedik Joaquim António Peres Fontanes neve, aki a lisszaboni katedrális evangéliumi oldai orgonáját készítette (1785-86). Sajnálatosan ez a *chef d'oeuvre*-je már évtizedek óta működésképtelenül várja a jobb időket. Joaquim Peres Fontanes mellett még António Xavier Machado e Cerveira az, aki a 18. század utolsó évtizedeinek ugrásszerűen megnövekedett portugál orgonaépítészét nagyvonalúan fémjelzi. Kettejük munkája a VI. János (João) király megrendelésére a Mafra-i grandiózus bazilika épületébe készített hat (!) orgona is, melyek nem csak a fő szentély (*capela môr*) két oldalán (evangéliumi, illetve lecke-oldal), hanem a kereszthajók oldalain is, összesen három párban, a felső kórusokon foglalnak helyet. A hat orgonából hármat Joaquim António Peres Fontanes, a másik hármat António Xavier Machado e Cerveira készítette.

E talán hosszúra nyúlt, de végeredményben csupán madárröptényi rátekintést adó fejezet végén, a 18. század második fele portugál orgonaépítészét illusztrálendő, Joaquim Peres Fontanes orgonáinak egyiké kívánjuk bemutatni, mely mégsem a kontinentális Portugáliában található. Az Azori-szigetek kilenc szigete már a felfedezések nagy korától fontos területe Portugáliának. Egy pápai bulla 1540-től önálló püspökségi jogot biztosít a szigetcsoportnak és az orgonák jelenléte is már 16. század közepétől kezdve történelmileg dokumentált. A hurrikánoktól és erős

³⁴ Jordan, W. D.: Manoel de S. Bento Gomes de Herrera and the Portuguese Organ. In: *The Organ Yearbook*, A journal for the players & historians of keyboard instruments, Vol. XXII., F. Knuf, Buren, The Netherlands, 1991. p.5-67.

földrengésektől sem mentes vidék ennek ellenére a 18. század utolsó harmadától kezdve historikus orgonák paradicsoma. Szakmai nyelven azt is mondhatnánk, hogy *Orgellandschaft*. A kilenc szigetből nyolcon található orgonák, összesen 55, melynek tekintélyes része az 1775-1831 közötti időszakból való. A São Miguel fővárosában, Ponta Delgada-ban található Szent József (São José) templomban található a szigetcsoport legfontosabb historikus orgonája. Diszpozíciója és képe alább látható.³⁵ (lásd 24. Ábra és 25. Kép)

24. Ábra

**PONTA DELGADA, Ilha de São Miguel, Igreja de São José
Joaquim António Peres Fontanes, 1797**

Mão esquerda

*Trompeta real (8')
*Oitava real (4')
*Dozena (2 $\frac{2}{3}$ ')
*Flautado de 6 tapado (4')
*Quinzena (2')
*Dezanovena e 22^a (1 $\frac{1}{3}$ ' + 1') (teljes reg.)
*Mistura 5 vozes
*Símbala, 4 vozes (teljes regiszter)
Flautado de 12 tapado (8')
Flautado de 12 aberto (8')
Trompa de batalha (8') (vízszintes)
Fagote (8') (vízszintes)

Mão direita

*Trompeta real (8')
*Oitava real (4')
*Dozena (2 $\frac{2}{3}$ ')
*Flautado de 6 tapado (4')
*Quinzena, 2 vozes (2' + 2')
*Mistura, 5 vozes
Corneta inglesa, 5 vozes
Flauta travessa (8')
Voz humana (8')
Flautado de 12 aberto (8')
Clarim (8') (vízszintes)
Clarineta (8') (vízszintes)

a' = 416 Hz, Szélnyomás: 68 mm, Hangolás: Egyenlőtlen

A *-al jelölt regiszterek segéd-szelláda közbeiktatásával lábkapcsolóval működtethetők

³⁵ Machado, D. & Doderer, G.: *Inventário dos Órgãos dos Açores*. Presidência do Governo regional dos Açores. Direção Regional da Cultura. Ponta Delgada, 2012. ISBN: 978-972-647-285-8.



25. Kép. Ponta Delgada, Igreja de São José, Joaquim António Peres Fontanes, 1797
(Dinarte Machado szíves közlésével)

III.

Útban az ibériai orgonás batallá-k felé

Az 17. századi ibériai billentyűs csatazenék kialakulásához vezető zenetörténeti folyamat Janequin előtti korszakának egyik fontos tényezője a még a 15. század

végétől a félszigeten egyre népszerűbbé váló *ensaladas* (zenei „saláták”, tulajdonképpen egyfajta quodlibet) műfaja. Az *ensaladas*-ról, mint műfajról Sebastián de Covarrubias (1539 – 1613), II. Fülöp káplánja, a Cuenca-i székesegyház kanonokja, lexikográfus, kriptográfus, író, az 1611-ben Madridban megjelent *Tesoro de la lengua castellana o española* című, a kasztíliai nyelv legelső monumentális egy nyelvű magyarázó szótárában a következőket írja:

És ahogyan a salátába sok különféle dolgot, fűszert, húst, halat, olivabogyót, szárított dolgokat, befőttet, tojássárgáját, borágó virágát, drasztet tesznek, és ahogyan sokféle dologból áll elő a tál étel, ugyanúgy nevezhetjük salátának azokat a különféle metrumú többszólamú dalsorozatokat is, melyeket különféle szerzők szövegegyvelegeiből állnak. Ezeket a műveket rendszerint a templomi együttesek karmesterei komponálják a Karácsony megünneplésére. És a régi szerzőktől sok és nagyon jó ilyen dalsorozat van a birtokunkban, mint például az *el molino*, a *la bomba*, az *el fuego* és a *la justa*.⁵⁸

Az *ensaladas* legfőbb ismérve maga a keverék mibenléte. Egy ugyanazon műben keverednek maguk a zenei stílusok: a madrigál, a népdal, a spanyol és a portugál villancico (falusi népi dal), a költői románc, a tánc, valamint esetenként liturgikus elemek. A rendszerint humoros és ironikus tartalmú spanyol szövegek mellett nem ritkán katalán, francia, olasz, portugál, illetve – a vallásos szentenciák okán – latin szövegek is előfordulnak bennük. Az *ensaladas*-okban közmondások vegyülhetnek vallásos gondolatokkal, a homofon faktúra a polifon imitativ menetekkel, egy szóval minden bármivel, melyben a gyakran változó metrumú zenei elemek általában a szöveg tartalmi leírásának szolgálatában állnak, vagy épp a verselésből fakadnak. A legfontosabb ismérv pedig, hogy a szövegek mindig valamilyen módon a Karácsonyra, ezen belül is az éjféli mise körüli ceremóniára vonatkoznak. Ezek a darabok a modern átiratokban elérhetik akár a 250-400 ütemszámot is, a változó metrumú szakaszok pedig a hét részesztől egészen a tizenkét részesig terjedő szerkezetűek is lehetnek.⁵⁹ A batallák bizonyos tematikus és kompozíciós előszelei már felfedezhetők a *Cancionero de Palacio*⁶⁰ egyes *ensaladas*-aiban, így például Francisco de la Torre (ca. 1460 – ca. 1504), Sevilla-i muzsikus, *Damos gracias a tí Dios* (Adjunk hálát neked, Istenünk) c. művében, mely a Spanyolország számára oly fontos ütközet, a mór megszállás végét jelentő, Granada már korábban említett visszafoglalása (1492) nyomán íródott.⁶¹

Janequin *La Guerre*-je, az 1528-as megjelenését követően néhány év múltán különféle zenei formákban kezdi kifejteni hatását az Ibériai-félszigeten. A Granada-i

⁵⁸ Sebastián de Covarrubias: *Tesoro de la lengua castellana o española*, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80250529545703831976613/index.htm> (megtekintés dátuma: 2016. február 29.)

⁵⁹ *NGD*.

⁶⁰ A spanyol Reneszánsz egyik legfontosabb zenei kéziratgyűjteménye. Bár a kéziratba foglalás fázisai 1505-től 1520-ig történtek, zenei anyaga nagyjából a katolikus királyok uralkodásának az időszakából (15. század utolsó harmada – 16. század első évtizede) származik.

⁶¹ *DMEH*

székesegyház Királyi Kápolnája (Capilla Real) kottatárának jegyzéke említést tesz egy 1530-as *Libro viejo de misas de batallas* (Batalla-misék régi könyve) című gyűjteményről⁶², melyben még kevésbé valószínű, hogy előfordult volna paródia-misekompozíció, vagyis amely a *La Guerre* valamely parafrázisa lett volna. A gyűjtemény címe mindenesetre érdekes fényt vet egy helyi jellegű és valószínűleg sokáig szokásban maradt liturgiai eseményre, az úgynevezett batalla-misék rendszeres igényére.

Bár Janequin csak 1532-ben dolgozza fel saját, népszerűvé vált chansonját misekompozícióban⁶³, a *La Guerre* először mégsem a paródia-mise formájában éri el az Ibériai-félszigetet, hanem világi csatornákon, látszólag közvetlenül van hatással az ensaladas-ok *par excellence* zeneszerzőjének, a katalán „idősebb” Mateo Flecha el Viejo (Mateu Fletxa el Vell) (ca. 1481 – ca. 1553) műveire. Az idősebb Flecha életpályája egyaránt ívelt át egyházi és igen magas körű udvari szolgálatokat. Az idők viharait – eltekintve néhány cancionero-ban fennmaradt többszólamú villancico-jától és egy Miserere-től – legfontosabb művei, egy az unokaöccse, „ifjabb” Mateo Flecha el Joven által Prágában 1581-ben közreadott gyűjteményben vészték át, melyben a szinte kizárólag a főúri udvari szórakoztató zenék akkori legnépszerűbbikéből, a Karácsony-éjféli szemi-liturgikus ceremóniák zenei műfajából, a villancico emlőin kifejlődött ensaladas-okból kapunk ízelítőt. A Valencia-i alkirályi (Fernando de Aragón y Germana de Foix) udvar, zenei áramlatok felé nyitott és ilyenformán a komponistát kellőképpen inspiráló légköréhez kötődnek az 1530-as évtized első felében keletkezett legismertebb ensaladas-ai, mint a *La negrina*, a *La caza*, a *Los chistes* valamint az *El fuego*, mely a Janequin-féle Marignan-i csata már korábban említett visszavágó ütközetére, a 1525-ös Pavia-i csatára asszociál, szarkazmusoktól sem mentes, meglehetősen kifinomult módon.⁶⁴ Flecha ezt követően a kasztíliai, közvetlen királyi leszármazottak Guadalajara-i hercegi kastélyának első számú muzsikusa, kápolnai karnagya lett Don Hurtado de Mendoza y Luna főherceg szolgálatában, ahol a feljegyzések szerint Janequin műveivel közvetlenül is kapcsolatba kerülhetett. E hatás legfőbb bizonyítéka a *La guerra* nevet viselő ensaladas (ld. 1. kottapélda), mely a homonima mellett Janequin chansonjának főbb dramaturgiai, technikai (onomatopoeia) elemeit is bőségesen magáévá teszi.

⁶² DMEH

⁶³ Lyon, Jacques Moderne. (Reprint Paris, Salabert, 1947, reediée par Henry Expert)

⁶⁴ Francesc Villanueva de Serrano: Mateo Flecha el Viejo en la catedral de Valencia: sus dos periodos de magisterio de capilla (1526 – 1531? y 1539 – 1541) y su entorno musical. *Anuario Musical*, No. 64., enero – diciembre 2009, p. 104 – 106, ISSN: 0211-3538.

Kottapélda 18

The musical score for Kottapélda 18 is written for four voices: Tiple (Soprano), Alto (Alto), Tenor, and Bajo (Bass). The music is in 4/4 time and B-flat major. The lyrics are in Spanish and describe a battle scene. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 6. The lyrics are as follows:

Tiple: Pues la gue - rra es - tá en las - ma - nos

Alto: Pues la gue - rra es - tá en las ma - nos

Tenor: Pues la gue - rra

Bajo: Pues la

6

Tiple: y pa - ra gue - rra na - ce -

Alto: y pa - ra gue - rra na - ce - mos, y pa - ra gue - rra

Tenor: es - tá en las ma - nos, las ma - nos y par - ra gue - rra na -

Bajo: que - rraes - tá en las ma - nos y pa - ra que - rra na -

Míg azonban Janequin darabja a francia királyt dicsőítő harcias „Victoire, victoire au noble roy François!” felkiáltással zárul, Flecha *La guerra*-ja a mindenkori spanyol hadsereg csatakiáltásával: „¡Santiago! ¡Santiago! ¡Victoria! ¡Victoria!” (Szent Jakab apostol, a hadsereg védőszentje segítségül hívásával), mellyel egyértelműen allegórikusan kapcsolja össze a csata képét a Rossz (Lucifer) és a Jó (Krisztus) közötti összecsapással.⁶⁵

Szintén Flecha Guadalajara-i korszakából származik, a *La guerra* argumentumait ismét ujjhegyre vevő ikertestvér darab is, egy párbajt leíró, messzemenően allegorikus tartalmú ensaladas, a *La justa* (Az elégtétel) (lásd kottapélda 2), mely a korban igen nagy népszerűségnek örvendett és bőségesen tartalmaz utalásokat Janequin *La Guerre*-jére.

⁶⁵ Hasonló gondolattársítást találunk még a Reformáció lutheri dallamkomponistáinál is például a *Christ lag in Todesbanden* koráldallam esetében, de érdemes felidézni J. S. Bach ugyanerre a dallamra komponált fiatalkori kantatájának 5. tételét is (BWV 4/5. „Es war ein wunderlicher Krieg”).

Kottapélda 19

tiple
 ¡O - id, o - id, los vi - vien - tes, o - id, o - id
 alto
 ¡O - id, o - id, los vi - vien - tes, o - id, o -
 tenor
 ¡O - id, o - id, o - id, o -
 baixo
 ¡O - id, o - id

T
 — los vi - vien - - tes! U - na jus - ta que se -
 A
 id los vi - vien - tes! U - na jus - ta, u - na
 T
 id los vi - vien - tes! U - na jus - ta que se
 B
 — los vi - vien - - tes! U - na jus - ta

A *La Guerre* más csatornán keresztül is hatással volt az Ibériai-félsziget zenéjére. Míg Janequin hazájában az egyetlen általunk ismert paródia-mise magától a zeneszerzőtől származik, addig az Ibériai-félszigeten a már világhírnévre szert tett chanson legjellemzőbb motívumainak misékben való parodizálása egy egész sor neves komponistát foglalkoztat. Időrendben az első ilyen muzsikus az andalúz Cristobal de Morales (Sevilla, 1500 – Málaga, vagy Marchena, 1553), aki életének egy tekintélyes részét, mintegy 10 esztendő teltében Rómában, a pápai kórusban töltött, feltehetőleg III. Pál pápa személyes meghívására. A római korszak Morales életében zsenijének kifejlődésében hatalmas jelentőségű. Arról nem is beszélve, hogy művei, itáliai kinyomtatási lehetőségének köszönhetően azok már idejekorán népszerűsége tettek szert, és így nem csak Európa számos zenei centrumába, de a birodalom tengeren túli területeire is eljutottak.

Bár még sok kutatómunka hiányzik a teljes oeuvre-jének feltérképezéséhez, a meglévő anyag is kellő bizonyítékot szolgáltat arra nézve, hogy az Ibériai-félsziget 16. századi legnagyobb polifon mesterét fedezzük fel benne, aki nem kisebb személyiségekre is hatással volt, mint Palestrina. Művei, az eddigi ismeretek alapján kizárólag szakrális jellegűek. Neve – mint közvetítő – mindazonáltal csak névlegesen hozható kapcsolatba az orgonás batallá-k ibériai elterjedésével, mégpedig a bevezetőben már említett Francisco Correa de Arauxo, Sevilla-i orgonista, 1626-ban megjelentetett *Libro de tientos y discursos de música práctica, y theórica de órgano, intitulado Facultad orgánica*⁶⁶ (Orgonára való Rátermettség, avagy Tientó-k és zeneelméleti társalgások, illetve orgonaelmélet könyve) című kötetének 6.

⁶⁶ Correa de Arauxo, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica*, Antonio Arnao, 1626. Ed. facsimil. <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2016-02-28).

tónusban írt XXIII. tiento-jához („*Otro de sexto por fe faut, sobre la Batalla de ocho*”) írt bevezető kommentárjának kapcsán, ahol ez olvasható: „...sobre la primera parte de la Batalla de Morales”.⁶⁷ Szembetűnő, hogy ez az információ a műfaji megjelölés tekintetében meglehetősen hiányos, amennyiben nem sikerül megtudnunk, hogy a parafrázis alapjául szolgáló mű önálló batalla-kompozíció, vagy esetleg batalla-elemekre épülő misekompozíció. Csak annyit olvashatunk ki belőle, hogy a billentyűs tiento az említett mű „első részén” alapul. Sajnálatos módon Morales műveinek jegyzékében nem található semmiféle batallára való utalás.

Az eddig ismert művei kizárólag egyházi művek. A polifonista nyomtatásban megjelent 22 miséje sem alcímében, sem pedig tartalmában nem azonosítható semmilyen batallával. A zenetudomány egy része elveszettnek véli az alapul szolgáló, feltehetőleg mise-kompozíciót, mely minden bizonnyal Janequin chansonjának feldolgozása lenne, de vannak olyan vélemények is, mint például Charles Jacobs-é,⁶⁸ egyenesen azt állítván, hogy nem is létezik ilyen Morales-mű és a tiento-ban felbukkanó számtalan Janequin-referencia okán Correa művét a *La Guerre* közvetlen leszármazottjának tekinti. Jacobs megállapítása – kategorikussága ellenére – mindenképp elgondolkodtató, tudniillik a következő fejezetben tárgyalt tiento elemzéséből akár ki is derülhet majd, hogy vagy Morales mise-parafrázisa követte oly hűséggel a chanson első részének zenei folyamatát, hogy Corréának csak éppen az orgonás változatot kellett belőle elkészítenie, vagy pedig Correa asztalán ott hevert Janequin műve. Miféle „első rész”-re utal tehát Correa? Ha egy korabeli billentyűs, vagy bármilyen más hangszeres muzsikuszintavolációt, parafrázist készít például egy kortárs mise egyik, vagy másik tételéből, akkor az esetek elsősorban többségében megjelöli, hogy az illető misének melyik ordinárium-tételéből (Kyrie, Gloria, stb.) készíti azt. „Első rész”, vagyis latinul „Prima pars”-a jelen esetben Janequin chansonjának van és egyáltalán nem ér bennünket meglepetés, ha Correa XXIII. tiento-ja egyes részei szinte szóról-szóra egyezni fognak a *La Guerre* Prima pars-ával. Mire fel akkor a Morales-re való utalás? Erre a kérdésre nincs megnyugtató válasz, talán egészen addig, ameddig valahonnan fel nem bukkan a Correa által aposztrofált Morales-mű.

Morales miséi között mégis van egy, a *Missa de caça* (a *Vadászat-mise*),⁶⁹ melynek témái – bár meglehetősen elvont formában – némileg emlékeztethetnek Janequin *La Guerre*-beli témáira, és talán mondanunk sem kell, hogy az alkalmazott 6. tónus és a fanfár-motívumok mellett többek között az echó-technika alkalmazásával is, de e sorok írója szerint ennek a misének egyik tétele sem képezhetette a XXIII. tiento alapját.

A batallák kialakulásához lehetségesen hozzájáruló, egy kevésbé ismert komponista nevét kell itt megemlítenünk. A Córdoba-i születésű Fernando de las Infantas (1534 – ca. 1610), spanyol nemes, zeneszerző és teológus, aki szintén hosszú időt töltött Rómában, 1579-ben publikált, zsoltárokat és motettákat tartalmazó *Sacrarum Cantionum Liber tertius*-ában szintén található olyan motetták, melyek

⁶⁷ „... Morales batallájának első részére”.

⁶⁸ Jacobs, Charles: *Francisco Correa de Arauxo*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1973, p.35.

⁶⁹ Tarazona-ban, Valladolid-ban és Madridban fellelhető kéziratokban, kiadatlanul.

kimondottan háborús eseményekre emlékeznek. Így például a 7-szólamú *Congregati sunt inimici nostri*, mely a törökök elleni 1565-ös Máltai csatát idézi (*Pro victoria in turcas Mellite obsedionis*), valamint egy másik, egy 6-szólamú *Jubilate Deo*, melyben a „Gaudeamus” szóra Infantas ugyanazt az osztinátót alkalmazza, mint Morales, megegyező című művében. Infantas-tól még egy mű – szintén a török sereg elleni csata megemlékezése gyanánt, de ezúttal a híres 1571-es Lepanto-i tengeri ütközetet felidéző – érdemel említést, mely a *Canticum Moysis* (Mózes Éneke, Exodus 15.) című kötetében *Pro victoria contra Turcas* név alatt található és a zenetudomány mai állása szerint az egyetlen fennmaradt motetta Spanyolországban, mely ennek a győztes ütközetnek állít emléket.⁷⁰

Morales és Infantas mellett még három olyan jelentős polifonistát kell kiemelnünk az Ibériai-félszigeten, akik misekompozícióik révén, a paródia jól bevált technikáját alkalmazva közvetítői, importálói a *La Guerre* nem csak jellegzetes motívumainak, témáinak, hanem vokális technikájának, esztétikumának is. Ezek a szerzők, nem feltétlenül időrendben: Francisco Guerrero (Sevilla, 1528-1599), Juan Esquivel Barahona (ca. 1560-1625 után) és végül, de nem utolsó sorban Tomás Luis de Victoria (1548-1610).

Guerrero 1582-ben Rómában kiadott 5-szólamú *De la batalla escutez* alcímet viselő miséjében csupán néhány tétel indítása jelzi a *La Guerre* kezdő fanfármotívumával való kapcsolatot. Ezen felül a Gloria és a Credo egyes szövegrészeiben, illetve a Hosanná-ban lehet nyomokban felfedezni a chanson Prima pars-ának egyes motívumait. Mintha a zeneszerző szándékosan kerülné a paródia alapjául szolgáló mű összes „világias” allűrjét, példának okáért a Secunda pars magával ragadó hangisméltéses szakaszait, a rohanó futamokat és a sűrű metrum váltogatásokat, melyek a chansont oly annyira mozgalmassá teszik. Közelebről szemügyre véve az egyes tételeket – például a Kyrie II-t – kiderül, hogy Guerrero mintája talán nem is a chanson maga, hanem inkább Janequin saját miseparódiája lehetett.

Victoria egyenesen kilenc szólamban – öt- és négyszólamú kórusok együttesében – engedi szabadjára fantáziáját az 1600-ban megjelent *Missa pro victoriá-jában*. A *Missa pro victoria* Victoria egyetlen nem szakrális témára íródott miséje, melyet III. Fülöp különösen kedvelt és nagyra értékelt. E misének leginkább a Kyrie II, Et in terra pax, Patrem omnipotentem és az Et in Spiritum Sanctum tételei „üzemeltetik” leginkább a janequin-i atmoszférát, a hangisméltéses perkusszív technikát, beleértve a kettős kórus által kézenfekvő – a *La Guerre*-ből jól ismert – echo-lehetőségeket is.

Juan Esquivel, Juan Navarro Hispalensis-szel (ca. 1530- ca. 1580), Alonso Lobo-val (1555-1617) és Sebastián de Vivanco-val (ca. 1551-1622) a kevésbé ismert, de mégis jelentős spanyol polifonisták csoportjának egyik képviselője. Hármuk közös jellemzője, hogy egész életükben nem hagyták el az Ibériai-félszigetet, mégis polifon tudásuk, kompozícióik minősége szemernyit sem marad el

⁷⁰ Stevenson, Robert: *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1961, p. 316-318.

a nagy ismert triász, Morales, Guerreo és Victoria műveinek minőségétől. Esquivel életpályája Ciudad Rodrigo-ból indult és az Ovideo-i, illetve a Calahorra-i székesegyházak karnagyi posztjait követően ugyanoda is tért vissza. Navarra tanítványaként, Morales és Guerrero hatása alatt, 16. századi spanyol polifónia nagy vívmányait próbálja összebékíteni a félsziget minden zegzugát az ellenreformáció hangulatával átítató légkörben, a Tridenti Zsinat direktíváinak kényszerzubbonyában. Zenéje sok tekintetben a portugál polifóniával mutat hasonlóságokat. Morales-i, guerrero-i hatás Esquivel-nél a két említett mester motettáit alapul vevő mise-paródiák komponálása. Három ránk maradt nyomtatott kiadásából az első, az 1608-ban megjelent *Liber primus missarum*, melynek egyetlen példánya a 20. század első évtizedeiben még egészben volt a Badajoz-i székesegyházban, sok egyéb mise és motetta mellett egy hatszólamú batalla-misé is tartalmazott, melynek lapjaiból – valószínűleg a polgárháború pusztításai következtében – több is elveszett. Albert Geiger egy 1918-ból származó leírásából⁷¹ és elemzéséből azonban jól rekonstruálható, hogy milyen zenei eszközöket használt a komponista a feldolgozás menetében. Az eltűnt oldalak hiányában a *La Guerre*-el való kapcsolatáról, bizonyos tételek esetében csak Geiger elemzéséből kapunk információt. Clive Walkley, Esquivel-ről szóló legújabb keletű monográfiájában azon a véleményen van, hogy batalla-miséjének modellje – Guerrero-val és Victoria-val ellentétben – közvetlenül a *La Guerre* chanson lehetett.⁷²

Walkley azon kevés biográfusok egyike, aki a lexikonok sötét hallgatását megtörve felteszi a kérdést a stílust illetően, hogy egy ilyen batalla-mise vajon milyen alkalomra készülhetett? A kérdés egy részét annyiban meg is válaszolja, hogy a batalla-mise egészen biztosan valamely győztes ütközet, vagy győztes háború megünneplésére íródott. Viszont keserűen jegyzi meg, hogy ilyen győzelmes ütközet II. Fülöp uralkodása ideje alatt nemigen volt. Ujjhegyre vévén a korabeli Spanyolország akkori konfliktusait (a Németalföldi háborúskodást, a török és mór veszély fennállását, Angliával és Franciaországgal való állandó konfrontációját, a portugál ellenállást a perszonálunió idején) úgy találja, hogy mindezek aligha lehettek közvetlen hatással a poros, háttérországnak számító Ciudad Rodrigo mindennapjaira. A *Missa batalla* keletkezését, a hasonlóságok miatt, nagyjából Guerrero misekompozíciójának közelébe, 1582 utánra teszi. A fenti kérdést – a batalla-misék *de tempore* mivoltát, bármennyire is érdekesítőnek tűnik, – most nem ezen a helyen kívánjuk megválaszolni, hiszen ugyanez a kérdés az orgonás batallák-kal kapcsolatban is fel fog merülni. Erről azonban egy későbbi fejezetben olvashatunk.

⁷¹ Geiger, Albert: *Juan Esquivel, Ein unbekannter spanischer meister des 16. Jahrhunderts.* festschrift zum 50. Geburtstag Adolf Sandberger, München, 1918.

⁷² Walkley, Clive: *Juan Esquivel. A Master of Sacred Music during the Spanish Golden Age, Studies in Medieval and Reaissance Music, No.10.* The Boydell Press, Woodbridge, Suffolk, 2010. p.86-99.

IV.

Az orgonás batallá-k

A 15-16. században a billentyűs zene, ezen belül természetesen az orgonazene is, ezer és ezer szállal kötődik a vokális zenéhez. A különféle vokális művek, motetták, chanson-ok billentyűs, illetve pengetős hangszereken való megszólaltatása egy korabeli muzsikusk számára – legfőképpen gyakorlati megfontolásból – majdhogynem mindennapos elfoglaltság volt, de ehhez az illető kórusműből, egy a saját hangszerének leginkább megfelelő változatot, más néven intavolációt kellett készítenie. A feladat még megtehető volt azzal, hogy a játékos ebben az intavolációban saját hangszerének idiomatikus tulajdonságaira is tekintettel kellett hogy legyen. Az imitációs szerkesztésű vokális művek intavolálásakor a szólamok billentyűzeten való vezetése jószerivel problémamentes, egészen addig a pontig, ameddig a vokális textúra szólamai akusztikailag alkalmatlannak nem minősülnek a további, hangról hangra történő vezetéshez, például szólamkeresztezéseknél, vagy például a szólamok kis hangköztávolságokra való egymásra torlódásakor keletkező aránytalan hangzások esetén. A billentyűs játékosnak ilyenkor a fantáziájára volt bízva, hogy hogyan kerülje ki a hangzó térben a szólamkeresztezés problémáját, vagy éppen a szólamok egymástól való eltávolodása miatt keletkező, egy kézzel elérhetetlen fogásait, magyarul, hogyan tegye hangszerszerűvé a kiszemelt kórusművet.

A homofon stílusú kórusművek (villancico-k, chanson-ok, madrigálok) ezzel szemben főként a harmóniai folyamatok időnkénti statikusságának problémáját állítják a billentyűs muzsikusk elé. A két kéz fizikai lehetősége sok tekintetben többlet játéklehetőséget kapacitál, mint vokális szólamok hű másolását. Még akkor is, ha az illető kórusmű technikailag különlegesen virtuóz, örvénylően figurált mozgású textúrában ölt testet, mint amilyen a disszertáció egyik fókuszsa, a *La Guerre*. Ilyen többletkapacitás például a nagyobb hangközlépéseket kitöltő, sőt azokon is túlmenő díszítő jellegű futamok, sebes ornamensek improvizálása, akár a jobb, akár a bal kézben, különösen a darab azon pontjain, ahol az alapul szolgáló vokális mű harmóniáinak kinetikus energiái alábbhagynak, vagy stagnálnak.

A 16. század második felétől kezdve még óvatosan, de különösen a 17. század fordulójától már szinte robbanásszerűen bekövetkezik, hogy a billentyűs muzsikuskoknak Európa szerte már egyre kevésbé van szükségük a vokális modellek szolgai másolására. Létrejön az önálló és autonóm billentyűs zene, esetünkben orgonamű, amely még archaizáló módon nyomokban emlékeztet a reneszánsz nagy és lenyűgöző polifon technikáira, sőt akár hordozhatja az eredeti mű dramaturgiáját, esztétikumát is, mialatt az idő előrehaladtával egyre inkább prioritásnak tekinti a hatás mindenfelettségét, melynek eléréseért egyre több eszközt bevet.

Az Ibériai-félszigeten a 16-17. század elsődleges hangszeres műfaja a *tiento*, portugál nyelven *tento*. A szó mindkét nyelven a *tentar* igéből származik, annak egyes szám első személyű alakja (*tiento*, illetve port. *tento*), amely főnévi funkciót is

betölt. Jelentése igei alakban: megpróbálkozni valaminek az elvégzésével, óvatosan ki-/megtapogatni valamit. Főnévi értelme ennek megfelelően az óvatos (körültekintő) próbálkozás, finom ki-/megtapintása valaminek, valami megkeresésére indított próbálkozás szinonimái. Talán a tisztelt olvasó számára is azonnal világos, hogy mind az igei, mind pedig a főnévi értelmek a maguk teljességében máris tökéletesen jellemzik a cselekvés és végeredményének megkívánt minőségét: a hangszeren való körültekintő és óvatos játékot, illetve valamilyen zenei megoldásnak (talán épp az ellenpontnak?) a tervszerű és gondos ki-/megkeresését. A tiento-k a 16. század első felében még inkább a pengetős hangszerekre voltak jellemzők. A legkorábbiak ezekből Luys Milán *El Maestro* (1536) című, pedagógiai célzattal komponált kötetében található, elsősorban a vihuelá-n való játék kipróbálására. A század közepe táján jelennek meg szintén vihuelá-ra Alonso Mudarra (*Tres libros de música e cifra para vihuela*, 1546) és Miguel de Fuenllana (*Orpheica lyra*, 1554) kötetei, melyekben a tiento-k rövid homofon előjátékokat képeznek az utánuk következő nagyobb darabokhoz.

Juan Bermudo (ca. 1510 – ca. 1565) *Arte tripharia* (1549), *Declaración de instrumentos musicales* (1555) és Luis Venegas de Henestrosa (ca. 1510 – 1570) *Libro de cifra nueva* (1557) című korszakos elméleti és pedagógiai művei megjelenése idején a tiento már elveszíti a korábbi, „előjáték” vagy „bevezető zene” jelentését, utóbbi szerző a tiento megjelölést a fantázia szinonimájaként használja. Bár Bermudo és Venegas de Henestrosa említett művei még a *para tecla, harpa y vihuela*⁷³ hangszer-desztinációs megjelölést használja, a 16. század közepétől a tiento egyre inkább a billentyűs hangszerek, ezen belül is az orgona elsődleges műfajává válik. A tiento fogja hordozni a motetta-stílust is, ahogyan Európa más részein a fantázia és a ricercar, mely utóbbiak ebben az időszakban még egymással felcserélhető terminusok. A műfaj 16. századi fő vonulatát, eltekintve néhány korábbi megnyilvánulástól, a vak udvari orgonista, Antonio de Cabezón (1510-1556) tiento-i jelentik, melyek Venegas de Henestrosa kötetének derékhadát képezik. Külön említést érdemel, hogy a 16. század közepének hispán világában, használatban levő különféle, rendszerint alfabetikus tabulatúrák notációs „versenyéből” Venegas 1557-es korszakalkotó numerikus hanglejegyzési szisztémája, a *cifra nueva* (új tabulatúra) kerül ki győztesen és ez a lejegyzési mód lesz, amely nagyjából 1700-ig érvényben marad. A legjelentősebb spanyol billentyűs művek is ebben a szisztémában maradnak az utókorra.⁷⁴ A félsziget bizonyos részein viszont, főként itáliai hatás következtében, így például Portugáliában is, az ötvonalas, 4-szisztémás partitúra-formátumú lejegyzést preferálják. A két szisztéma a 18. század derekáig egyszerre van jelen, de végül a hispán numerikus tabulatúrát mindenütt kiszorítja az 5-vonalas partitúra-lejegyzés.

Cabezón tiento-iban jól megfér egymással a szigorú imitativ írásmód és a szabadság, melyet a diminúciós eszközök (*glosa*) kínálnak. Ez a cseppet sem akadémikus írásmód, a textúra arányos és invenciózus kezelése, az expresszivitás, a

⁷³ Billentyűre, hárfára és vihuelá-ra.

⁷⁴ Cea Galán, Andrés: *La cifra hispana: música e instrumentos (siglos XVI-XVIII)*. PhD disszertáció, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2014. (Kézirat). p. 73-207.

mindig jelen levő nagyvonalú inspiráció, évtizedekre előre mértékké, meghatározóvá válik az Ibériai-félszigeten. Ebből a modális alapú művészetből merít jónéhány portugál billentyűs muzsikusi is a 16. század derekától kezdve, mint például António Carreira, Heliodoro de Pavia, de a 17. század elején Manuel Rodrigues Coelho is, aki a *tento* műfaját, a 24 példányt tartalmazó hatalmas *Flores de música* (1620) c. gyűjteményében addig soha nem látott magaslatra emelte. A *medio registro* (osztott billentyűzet) megjelenésével a 16. század utolsó évtizedeitől a műfaj új dimenzióba lépett, bár inkább csak spanyol földön. Az 1580-tól stagnáló portugál orgonaépítészet nem tudta követni a félsziget más részein bekövetkezett újításokat. Rodrigues Coelho *Flores de música*-jában talán épp ezért egyetlen egy *meio registro* feliratú művet sem publikált. A *medio registro* első művelői Francisco Peraza, Diego del Castillo, Francisco Correa (1626), Sebastián Aguilera de Heredia, Pablo Bruna. Correa *Facultad orgánica*-ja (lásd harmadik fejezet) 62 *tiento*-feliratú művet tartalmaz, nehézségi fokok és móduszok szerint beosztva, mely *tiento*-k nem csak pedagógiai célokat szolgáltak, hanem szerzője kiapadhatatlan kifejezési eszköztárának hordozói is lettek.

Nem meglepő tehát, ha a batalla, mint egy a vokális térből jövő és a villancicó-k kebelén melengetett *ensaladas*-ok világával szoros kapcsolatban álló képviselője is a *tiento*-t találja elsődlegesen saját maga hordozó eszközének.

Az alábbiakban sor kerül néhány szignifikáns ibériai batalla-kompozíció elemzésére. Nyilvánvaló, hogy a teljes batalla-repertoárera (mintegy 79 darab) már csak terjedelmi okoknál fogva sem vállalkozhatunk. A Függelékben közléseink egy hozzávetőleges listát a félszigeten fellelhető batalla-repertoárról, a művek forráshelyeinek, illetve egynéhány mű esetében a szerzőség körüli bizonytalanság feltüntetésével, hogy az érdeklődő olvasónak némi eligazítást nyújtsunk.⁷⁵

1. Correa XXIII (1626)

Időrendben az elsőnek tárgyalt batalla-kompozíció Francisco Correa de Arauxo, a harmadik fejezetben már említett *Libro de tientos y discursos*⁷⁶ című 1626-ban kinyomtatott gyűjteményének idézett darabja, a XXIII. *tiento*, melynek a kötetbeli pontos alcíme: „*Otro sexto por feçaut, sobre la batalla de ocho*”⁷⁷ („Másik 6. tónusú [darab], a batallá-ra, 8/8-ados ütemkitöltéssel”). A darab elé írt kíséző megjegyzés első mondatát és a hozzá kapcsolódó, Morales-szel kapcsolatos problematikát a harmadik fejezetben részletesen tárgyaltuk, ezt itt most nem ismételjük meg. Correa folytatólag még megemlíti, hogy ennek a darabnak az előadása hasonlatos a XVI. *tiento*-éhoz („*a modo de canción*”), vagyis mintha egy

⁷⁵ A közzétételért köszönet illeti Don Andrés Cea professzort.

⁷⁶ Correa de Arauxo, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y théorica de órgano intitulado Facultad orgánica*, Antonio Arnao, 1626. Ed. facsimil, <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2016-02-28)

⁷⁷ Correa de Arauxo, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica de órgano*, intitulado Facultad orgánica, Estudio y transcripción de Miguel Bernall Ripoll, 3 vol., Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2005

chanson-t játszanánk, vagy ha úgy tetszik, egy itáliai vokális canzoná-t. Ezen felül arról biztosít, hogy a darab hangneme az egész darab folyamán változatlan marad (6. tónus).

A mű egy politematikus *tiento entero* (osztatlan billentyűzetre), melynek szakaszai a következők:

Rész sorsz.	Ütemszám	Szólamszám	Ütemmutató	Stílus	Hangnemi végződés
1	1 – 41	4	C	imitáció + homofon	F
2	41 – 66	2 + 2	C	echó	F
3	67 – 79	4	C	imitáció	d
4	78 – 113	2 + 2	C	echó	C
5	113 – 161	2 + 3 + 4	3	echó, chanson	C
6	161 -197	4	C	imitáció, stretto	F
7	198 – 267	3 – 4	3	echó, chanson	F
8	267 - 298	4 2 + 3 + 4	C	suspensio (falsas)	

Az első rész első 16 üteme 2 x 8 ütemes felosztásban *ricercar*-stílusú páros imitáció S-A és T-B szólampárok között. A téma indítása egyszerre két, korábban látott reminiscenziát is hordoz (lásd 18. Kottapélda):

18. Kottapélda

The image shows a handwritten musical score for two voices. The top staff is for Flecha and the bottom staff is for Janequin. The Flecha part begins with the lyrics "Es - cou - tez" and the Janequin part with "O - id, o - id los...". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments, with some notes marked with 'p' for piano. The score is written in a style typical of early modern manuscript notation.

Egyfelől, az első hangtól indulva, a felfelé lépő kvinttel Mateo Flecha harmadik fejezetben tárgyalt *La Justa* c. ensaladas-ának nyitómotívumát idézi, másfelől – elhagyva a kezdőhangot – Janequin *La Guerre*-jének nyitómotívumát. Nyilvánvaló, hogy az elveszettnek hitt Morales-mű, amelyre Correa hivatkozik, ezzel a kvintlépéses iníciummal indult. Az előző fejezetben felvetett problémához itt csak annyit fűzünk hozzá, hogy amennyiben az idézett Morales-mű egy esetleges misekompozíció volt, – „első rész”-ként nyilvánvalóan egy Kyrie tételét kellene figyelembe venni – így viszont az első három hangra eső „Ky-ri-e” kissé sántítana a második hangon levő szinkópa hangsúlya miatt, sőt mi több, az „e-le-i-son” szótagok sem jönnének ki igazán jól, hacsak nem, a feltételezett Morales-műben az első hang

nyújtott ritmusú repetíció (pontozott fél és negyed) volt, mint ahogyan Janequin és a többiek batalla-miséiben az „Es-cou-tez” ritmusához jobban illő „Ky-ri-é”-k esetében. Ez a kis eszmefuttatás csupán arra szolgált, hogy erősítést nyerjünk abban a feltételezésünkben, hogy az illető Morales-mű nehezen lehetett egy paródia-mise Kyrie-tétele. Végiggondolván a lehetséges ordinárium-szövegkezdeteket, egyedül talán a Hosanna szó tűri a felfelé lépő és szinkópált lépés prozódiaját. Ebben az esetben viszont magyarázatra szorulna a többi tételrész. A harmadik lehetőség pedig, hogy a Morales-kompozíció se nem Flechá-t, se nem Janequin-t parodizálja, sőt egyetlen misét sem, hanem – ahogy arról az első fejezetben szót ejtettünk – a *La Guerre* ellen-darabját, Mathias Werrecore *Bataglia Talianá*-ját. (lásd 19. kottapélda) Tény, hogy Morales abban az időben Rómában tartózkodott és az ott töltött tíz esztendő alatt akár Werrecore művével is találkozhatott.

269. Kottapélda

M. Werrecore: Schlacht vor Pavia

Discant

Alt

Tenor

Bass

Si - gno - ri e ca - va - lier' d'in - ge - nio [e]

Si - gno - ri e ca - va - lier' d'in - ge - nio e for - za

Si - gno - ri e ca - va - lier' d'in - ge -

10

for - za u - di - te la vi - tto - ri - a del Du - ca, u - di - te la vi - tto - ri - a

u - di - te la vi - tto - ri - a del Du - ca, [u - di - te la vi - tto - ri - a]

nio e for - za u - di - te la vi - tto - ri - a, u - di - te la vi - tto - ri -

- ni - o e for - za u - di - te la vi - tto - ri - a, u - di - te la vi - tto - ri - a

Werrecore művével még egy apró kapcsolódási pont: Correa tiento-jának 16. ütemétől a szoprán szólamban, akár díszítésnek is vehető nyújtott ritmusú, felfelé vonuló figurák – akár a *Schlacht vor Pavia* 9. ütemének felütésétől imitációban – hasonlóan felfelé igyekvő motívumaira is asszociálhatnak. De hogy stílusosan még tovább fokozzuk a zűrzavart, álljon itt még egy példa: ugyanerre a Correa-motívumra emlékeztet Mateo Flecha *La Guerra* ensaladas-ában (lásd. 20. kottapélda) a 13. ütem felütésétől kezdődő motívum is.

270. Kottapélda

Mateo Flecha: La Guerra

11

mos, bien se-rá nos en-sa-ye - mos pa -
 mos, bien se-rá nos en-sa-ye - mos pa - ra ven -
 mos, bien se-rá nos en-sa-ye - mos pa -
 - ce - mos, biense-rá nos en-sa-ye - mos pa -

Az identitás irányába történt kitekintés után nézzük, mi történik Correa darabjában a 2. szakasztól. Ez a szakasz echó-imitációs szerkesztésű S-A és T-B szolampárok között, ami az egyes motívumok oktávval lejjebb való ismételtetését jelenti, hasonlóan ahhoz a nyilván divatban levő technikához, melyet Correa Dél-Németalföldi kortársai (lásd. *Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium*), Sweelinck-ig bezárólag használtak. Habár a legszembetűnőbb itt nem is maga az echó-technika, hanem a kísérteties hasonlóság Janequin „*Et orrez, si bien escoutez*” témájával (lásd első fejezet 5. 21. 22. kottapéldák).

21. Kottapélda (1Ba)

Janequin

Et - or - rez, si bien es - cou - tez, Des coups ru - ez de tous co - stez,

22. Kottapélda

Correa (41-44. ütemek)

Míg Janequin az 1Ba-dallamból kiragadott, önmagában forgó („*de tous costez*”), a korábbi elemzésben 1Bas összejt-motívumnak nevezett elemből épített echó-figurát mindössze csak kétszer ismétli, Correa egy modulációs (F, C, B, F) hosszabb 15-ütemes szakaszt szentel neki. Jellegetes, hogy Correa ezt az összejt-motívumot hasonló ellenszólammal látja el, mint Janequin (lásd 23. 24. kottapéldák):

23. Kottapélda

Janequin

de tous co - stez

24. Kottapélda

Correa

A mindössze 11-ütemes harmadik, imitációs szakaszban felbukkanó téma igen sűrűn torlasztva 8 szólambelépést (7 recto, 1 inverso) produkál. Ez a dallam is a *La Guerre* „*Phiffres souflez, frappez tambours*” legelső szövegelfordulásának dallamából eredeztethető (lásd 25. 26. kottapélda).

25. Kottapélda

Janequin

Phif - res souf - flez, frap - pez tam - bours, frap - pez tam - bours,

26. Kottapélda

Correa

Míg a második és harmadik szakasz jól elkülöníthető, a harmadik és negyedik elválaszthatatlanul átfedi egymást (78. ü.). A harmadik szakasz d-mollba megérkező ál-záradéka már a negyedik szakaszba csúszik, miután ez utóbbinak a félütemes felütése már a 78. ütemben megtörténik (lásd 27. kottapélda)

27. Kottapélda

A 27. kottapéldából is látszik, hogy ez a negyedik szakasz a második szakaszban megismert echó-imitáció technikáját alkalmazza. A szólampárok felső szólamai a *La Guerre* korábbi elemzésében 1Ca-motívumként azonosított „*tournez, virez, faictes vos tours*” dallama. Itt is, mint a második rész echó-s szakaszában Correa jóval bőbeszédűbbnek mutatkozik, mint Janequin. Ezek a melodikus-harmonikus modulációs szakaszok nem annyira Correa műveire, hanem inkább a későbbi nemzedék, mint például Cabanilles darabjaira lesznek jellemzők. Tény, hogy a janequin-i modell, a hasonlóan rövid és tömör kadenciális jellegű elemeivel hálás fűőeleme a későbbi batalla-kompozíciók ilyen jellegű modulációs szakaszainak. A

kétszólamú echó-szakaszok záró ütemeiben – akárcsak a második szakaszban – egyfajta crescendo-effektusként rendszerint szólamszám növekedés tapasztalható.

Az ötödik szakasz hármás ütemmutatójú, 4+4 ütemes chaconne formájában, melyben nem nehéz felismerni a *La Guerre „Avanturiers, bons compagnons”* (1Da) témáját. Janequin indítóformuláját Correa 4+4 ütemes chaconne-ként kezeli, jó okot szolgáltatva ezzel a harmóniai ismétlődések feletti variálás lehetőségére, mely utóbbiak először a felső szólamokban (S, T), majd a szakasz második felében már a kísérő szólamokban is előfordulnak. A szakasz, hasonlóan a korábbi echó-típusú szakaszokhoz, a kadenciális záradékokat megelőző területen négyszólamúvá dagad. Az összehasonlítás kedvéért lássuk a két szerző témáinak megfeleltetését (lásd 28. 29. kottapéldák).

28. Kottapélda (1Da)

Janequin

29. Kottapélda

Correa

A hatodik szakasz ismét a kiindulási metrumhoz tér vissza. Általában ezek azok a szakaszok, ahol a textúra polifonná válik és Correa ebben a szakaszban is igyekszik sűrítési képességeiről számot adni. A szakasz további három alszakaszra bontható, az imitált dallamok megoszlása szerint. Az első rész témájáért most sem kell messzire mennünk, az első témabelépő alt szólamában könnyen felismerhető a *chanson 1Ea* dallama („*Chacun s'asalsomme*”) (lásd 30. kottapélda)

280. Kottapélda (1Ea)

Janequin

31. Kottapélda

Correa (162-167. ü.)

A hetedik rész szokatlan lesz a későbbi batallá-k világában. A szerző, egy öt-ütemes, chaconne-formába rendeződő, talán gaita-szólóra képzelt, győzelmi éneket illeszt az eddigi, nagyjából tradicionális batalla-rendhez. A darab végi lábjegyzetben a következő kommentárt fűzi hozzá:

Ha ezt a gondolatmenetet meg akarjuk nyújtani, a hat versből bármelyik, vagy minden második, vagy esetleg csak minden harmadik után megismételhető a Presa (visszatérés).⁷⁸

Még egy érdekessége van ennek a résznek. A chaconne 5-ütemes blokkja. A *Facultad*-ban több helyen is előfordul 5-ös, quintuplás proporció,⁷⁹ de ezeket a szerző rendszerint jelzi is. Az 5-ös csoportosulások azonban sokszor nehezen vehetők észre egy páros metrumú ütemben. A XXIII. tiento előszavában Correa említi, hogy erre a darabra is azok a szabályok vonatkoznak, mint a XVI. tiento-ra, melynek mellékneve *a modo de canción* (chanson-szerűen játszandó). A XVI. tiento *de cuarto tono por elami* (4. tónusban, e-re) egy pontján meglepő módon ilyen 5-ös csoportosulásokat lehet felfedezni (lásd 32. kottapélda)

31. Kottapélda

Correa *Facultad* XVI.

A XXIII. tiento hetedik részében (198-267. ütemek) a chaconne ostinato-ja a basszus ismétlődéseinek megfelelően 5-ütemes csoportokba rendeződik, így ha kellő sebességgel játszuk ezeket a szakaszokat, a 3-as kisütemek versenkénti 15-hangos, kvintuplás nagyütemekké válnak.⁸⁰

32. Kottapélda

Correa

⁷⁸ „En fin de cada vno, o de cada dos, o tres, de estos seys Versos, se puede repetir la presa, para dilatar mas o menos este pensamiento.”

⁷⁹ Így például a XLI, LVI és LIX tiento-kban.

⁸⁰ Cea Galán, Andrés: *La cifra hispana: música e instrumentos. (siglos XVI-XVIII)*. Doktori disszertáció, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2014. (Kézirat). p. 646.

A nyolcadik rész valójában egy coda, amely elválaszthatatlanul csatlakozik az előző részhez. Correa szinte észrevétlenül vált át szólóénekről a canzoná-s homofon szakaszra, de a váltás helyére maga figyelmeztet a *Verso final* megjegyzéssel. A coda-ban megmarad az előző szakasz 3-as ütemezése, melynek kihallása meglehetősen nehéz, mivel alig van olyan szólam, ami az átkötések, szinkopálások miatt az ütem 1-ét tenné egyértelművé. Ez a fajta – jambikus – szinkopálás is meglehetősen divatosá válik a későbbi batalla szerzők számára. A 288. ütemtől kezdve újra az eredeti nyugodt C ütemezéssel halad a tiento, az utolsó 10 ütemben az erősen archaizáló B-F modális záradékiig.

2. Correa LXIII (1626)⁸¹

Bár a LXIII. tiento se címében, se kísérő kommentárjában nem tartalmaz semmiféle utalást arra vonatkozólag, hogy ennek a műnek bármi köze is lenne a batallá-khoz, mégis batalla stíluselemeket visel, sőt olyanokat is, amelyek nem szerepeltek a XXIII. tiento-ban. Ezért is tartjuk külön említésre méltónak a batallá-k sorában való tárgyalását.

A LXIII. tiento a kötet legnehezebb (5° grado) darabjainak egyike. Ugyanabban a hangnemben (6. tónus) – Janequin és a korai batallá-k szokásos hangnemében – íródott, mint a XXIII. tiento, osztott regisztrációra (*de medio registro*) és ütemenként maximálisan 24 hangot (nyolcadkottát) tartalmaz (áthúzott körös 3/2-es es jelölés, ami a mai szokásos átírásban 3/1), vagyis az ütemek egysége az egész kottaérték. A darab a Corréa-nál gyakori, lassú tempójú, aprókottás ütemű, *medio registro*-típusú politematikus tiento, füzér-formában, melyekben a motetta-szerű, imitatív témás fázisokat rendszerint szabadabb, improvizatív jellegű futamos szakaszok (glosa) követik. A batallá-s stíluselemek látványosabb alkotóelemei, mint például a hangrepetíció, az arpeggio-szerű dudakiséret, melyek a XXIII. tiento-ban nem szerepeltek, a mű 144. ütemében lépnek be, melyről maga Correa tudósít „*Siguiese a modo de batalla*” („innentől batalla-stílusban”) kommentárral. Kényelmes lenne a művet csupán ettől a pillanattól vizsgálni, ám az élesszemű és jóhallású elemző már a darab kezdetétől felfigyelhet néhány, a *La Guerre*-ből megismert motívumra, melyek azt bizonyítják, hogy a batalla-konceptió már a komponálás legelejétől jelen van. Ilyen tematikus elem például mindjárt az első, ártatlannak tűnő hexachord-téma második fele, a *La Guerre*-ből korábban 1Bas-sel azonosított (lásd első fejezet) össejt-motívuma. Nevezhetnénk „pörgettyű”-motívumnak is, pontosabban annak ellenpont-változata („*de tous costez*”), amelyet Janequin-nél a kontratenor (A) és a basszus (B) énekel. Az 1Bas-motívum, dupla diminuált változatban, az ezt követő futamos szakaszban is, a 14. ütemtől a futamok szerves építőköve (lásd 33. kottapélda).

⁸¹ Correa de Arauxo, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica*, Antonio Arnao, 1626. Ed. facsimil, <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2016-02-28)

33. Kottapélida

Example 33 shows a musical score for organ, measures 3 through 14. The score is in 3/2 time and features a complex rhythmic pattern. The notation includes a treble clef and a bass clef. The score is divided into four systems. The first system (measures 3-5) is marked with a dynamic of *f* and a tempo of *Allegro*. The second system (measures 6-8) is marked with a dynamic of *f* and a tempo of *Allegro*. The third system (measures 9-11) is marked with a dynamic of *f* and a tempo of *Allegro*. The fourth system (measures 12-14) is marked with a dynamic of *f* and a tempo of *Allegro*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Handwritten annotations include "1Bas" and "2" above and below the notes, indicating specific rhythmic or melodic elements. A bracket labeled "1Bas" spans measures 3-5. Another bracket labeled "1Bas" spans measures 6-8. A third bracket labeled "1Bas" spans measures 9-11. A fourth bracket labeled "1Bas" spans measures 12-14. A fifth bracket labeled "1Bas" spans measures 13-14. A sixth bracket labeled "1Bas" spans measures 14-15. A seventh bracket labeled "1Bas" spans measures 15-16. A eighth bracket labeled "1Bas" spans measures 16-17. A ninth bracket labeled "1Bas" spans measures 17-18. A tenth bracket labeled "1Bas" spans measures 18-19. A eleventh bracket labeled "1Bas" spans measures 19-20. A twelfth bracket labeled "1Bas" spans measures 20-21. A thirteenth bracket labeled "1Bas" spans measures 21-22. A fourteenth bracket labeled "1Bas" spans measures 22-23. A fifteenth bracket labeled "1Bas" spans measures 23-24. A sixteenth bracket labeled "1Bas" spans measures 24-25. A seventeenth bracket labeled "1Bas" spans measures 25-26. An eighteenth bracket labeled "1Bas" spans measures 26-27. A nineteenth bracket labeled "1Bas" spans measures 27-28. A twentieth bracket labeled "1Bas" spans measures 28-29. A twenty-first bracket labeled "1Bas" spans measures 29-30. A twenty-second bracket labeled "1Bas" spans measures 30-31. A twenty-third bracket labeled "1Bas" spans measures 31-32. A twenty-fourth bracket labeled "1Bas" spans measures 32-33. A twenty-fifth bracket labeled "1Bas" spans measures 33-34. A twenty-sixth bracket labeled "1Bas" spans measures 34-35. A twenty-seventh bracket labeled "1Bas" spans measures 35-36. A twenty-eighth bracket labeled "1Bas" spans measures 36-37. A twenty-ninth bracket labeled "1Bas" spans measures 37-38. A thirtieth bracket labeled "1Bas" spans measures 38-39. A thirty-first bracket labeled "1Bas" spans measures 39-40. A thirty-second bracket labeled "1Bas" spans measures 40-41. A thirty-third bracket labeled "1Bas" spans measures 41-42. A thirty-fourth bracket labeled "1Bas" spans measures 42-43. A thirty-fifth bracket labeled "1Bas" spans measures 43-44. A thirty-sixth bracket labeled "1Bas" spans measures 44-45. A thirty-seventh bracket labeled "1Bas" spans measures 45-46. A thirty-eighth bracket labeled "1Bas" spans measures 46-47. A thirty-ninth bracket labeled "1Bas" spans measures 47-48. A fortieth bracket labeled "1Bas" spans measures 48-49. A forty-first bracket labeled "1Bas" spans measures 49-50. A forty-second bracket labeled "1Bas" spans measures 50-51. A forty-third bracket labeled "1Bas" spans measures 51-52. A forty-fourth bracket labeled "1Bas" spans measures 52-53. A forty-fifth bracket labeled "1Bas" spans measures 53-54. A forty-sixth bracket labeled "1Bas" spans measures 54-55. A forty-seventh bracket labeled "1Bas" spans measures 55-56. A forty-eighth bracket labeled "1Bas" spans measures 56-57. A forty-ninth bracket labeled "1Bas" spans measures 57-58. A fiftieth bracket labeled "1Bas" spans measures 58-59. A fifty-first bracket labeled "1Bas" spans measures 59-60. A fifty-second bracket labeled "1Bas" spans measures 60-61. A fifty-third bracket labeled "1Bas" spans measures 61-62. A fifty-fourth bracket labeled "1Bas" spans measures 62-63. A fifty-fifth bracket labeled "1Bas" spans measures 63-64. A fifty-sixth bracket labeled "1Bas" spans measures 64-65. A fifty-seventh bracket labeled "1Bas" spans measures 65-66. A fifty-eighth bracket labeled "1Bas" spans measures 66-67. A fifty-ninth bracket labeled "1Bas" spans measures 67-68. A sixtieth bracket labeled "1Bas" spans measures 68-69. A sixty-first bracket labeled "1Bas" spans measures 69-70. A sixty-second bracket labeled "1Bas" spans measures 70-71. A sixty-third bracket labeled "1Bas" spans measures 71-72. A sixty-fourth bracket labeled "1Bas" spans measures 72-73. A sixty-fifth bracket labeled "1Bas" spans measures 73-74. A sixty-sixth bracket labeled "1Bas" spans measures 74-75. A sixty-seventh bracket labeled "1Bas" spans measures 75-76. A sixty-eighth bracket labeled "1Bas" spans measures 76-77. A sixty-ninth bracket labeled "1Bas" spans measures 77-78. A seventieth bracket labeled "1Bas" spans measures 78-79. A seventy-first bracket labeled "1Bas" spans measures 79-80. A seventy-second bracket labeled "1Bas" spans measures 80-81. A seventy-third bracket labeled "1Bas" spans measures 81-82. A seventy-fourth bracket labeled "1Bas" spans measures 82-83. A seventy-fifth bracket labeled "1Bas" spans measures 83-84. A seventy-sixth bracket labeled "1Bas" spans measures 84-85. A seventy-seventh bracket labeled "1Bas" spans measures 85-86. A seventy-eighth bracket labeled "1Bas" spans measures 86-87. A seventy-ninth bracket labeled "1Bas" spans measures 87-88. An eightieth bracket labeled "1Bas" spans measures 88-89. An eighty-first bracket labeled "1Bas" spans measures 89-90. An eighty-second bracket labeled "1Bas" spans measures 90-91. An eighty-third bracket labeled "1Bas" spans measures 91-92. An eighty-fourth bracket labeled "1Bas" spans measures 92-93. An eighty-fifth bracket labeled "1Bas" spans measures 93-94. An eighty-sixth bracket labeled "1Bas" spans measures 94-95. An eighty-seventh bracket labeled "1Bas" spans measures 95-96. An eighty-eighth bracket labeled "1Bas" spans measures 96-97. An eighty-ninth bracket labeled "1Bas" spans measures 97-98. A ninetieth bracket labeled "1Bas" spans measures 98-99. A hundredth bracket labeled "1Bas" spans measures 99-100.

A Correa által jelzett batalla-nagyüzem előtti szakaszokban találunk még egy, teljesen szó szerinti és exponált *La Guerre*-idézetet (1Ba) (lásd 34. kottapélida).

34. Kottapélida

Example 34 shows a musical score for organ, measures 104 through 110. The score is in 2/2 time and features a complex rhythmic pattern. The notation includes a treble clef and a bass clef. The score is divided into three systems. The first system (measures 104-106) is marked with a dynamic of *f* and a tempo of *Allegro*. The second system (measures 107-109) is marked with a dynamic of *f* and a tempo of *Allegro*. The third system (measures 110-112) is marked with a dynamic of *f* and a tempo of *Allegro*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Handwritten annotations include "1Ba" and "2" above and below the notes, indicating specific rhythmic or melodic elements. A bracket labeled "1Ba" spans measures 104-106. A second bracket labeled "1Ba" spans measures 107-109. A third bracket labeled "1Ba" spans measures 110-112. A fourth bracket labeled "1Ba" spans measures 113-115. A fifth bracket labeled "1Ba" spans measures 116-118. A sixth bracket labeled "1Ba" spans measures 119-121. A seventh bracket labeled "1Ba" spans measures 122-124. A eighth bracket labeled "1Ba" spans measures 125-127. A ninth bracket labeled "1Ba" spans measures 128-130. A tenth bracket labeled "1Ba" spans measures 131-133. A eleventh bracket labeled "1Ba" spans measures 134-136. A twelfth bracket labeled "1Ba" spans measures 137-139. A thirteenth bracket labeled "1Ba" spans measures 140-142. A fourteenth bracket labeled "1Ba" spans measures 143-145. A fifteenth bracket labeled "1Ba" spans measures 146-148. A sixteenth bracket labeled "1Ba" spans measures 149-151. A seventeenth bracket labeled "1Ba" spans measures 152-154. A eighteenth bracket labeled "1Ba" spans measures 155-157. A nineteenth bracket labeled "1Ba" spans measures 158-160. A twentieth bracket labeled "1Ba" spans measures 161-163. A twenty-first bracket labeled "1Ba" spans measures 164-166. A twenty-second bracket labeled "1Ba" spans measures 167-169. A twenty-third bracket labeled "1Ba" spans measures 170-172. A twenty-fourth bracket labeled "1Ba" spans measures 173-175. A twenty-fifth bracket labeled "1Ba" spans measures 176-178. A twenty-sixth bracket labeled "1Ba" spans measures 179-181. A twenty-seventh bracket labeled "1Ba" spans measures 182-184. A twenty-eighth bracket labeled "1Ba" spans measures 185-187. A twenty-ninth bracket labeled "1Ba" spans measures 188-190. A thirtieth bracket labeled "1Ba" spans measures 191-193. A thirty-first bracket labeled "1Ba" spans measures 194-196. A thirty-second bracket labeled "1Ba" spans measures 197-199. A thirty-third bracket labeled "1Ba" spans measures 200-202. A thirty-fourth bracket labeled "1Ba" spans measures 203-205. A thirty-fifth bracket labeled "1Ba" spans measures 206-208. A thirty-sixth bracket labeled "1Ba" spans measures 209-211. A thirty-seventh bracket labeled "1Ba" spans measures 212-214. A thirty-eighth bracket labeled "1Ba" spans measures 215-217. A thirty-ninth bracket labeled "1Ba" spans measures 218-220. A fortieth bracket labeled "1Ba" spans measures 221-223. A forty-first bracket labeled "1Ba" spans measures 224-226. A forty-second bracket labeled "1Ba" spans measures 227-229. A forty-third bracket labeled "1Ba" spans measures 230-232. A forty-fourth bracket labeled "1Ba" spans measures 233-235. A forty-fifth bracket labeled "1Ba" spans measures 236-238. A forty-sixth bracket labeled "1Ba" spans measures 239-241. A forty-seventh bracket labeled "1Ba" spans measures 242-244. A forty-eighth bracket labeled "1Ba" spans measures 245-247. A forty-ninth bracket labeled "1Ba" spans measures 248-250. A fiftieth bracket labeled "1Ba" spans measures 251-253. A fifty-first bracket labeled "1Ba" spans measures 254-256. A fifty-second bracket labeled "1Ba" spans measures 257-259. A fifty-third bracket labeled "1Ba" spans measures 260-262. A fifty-fourth bracket labeled "1Ba" spans measures 263-265. A fifty-fifth bracket labeled "1Ba" spans measures 266-268. A fifty-sixth bracket labeled "1Ba" spans measures 269-271. A fifty-seventh bracket labeled "1Ba" spans measures 272-274. A fifty-eighth bracket labeled "1Ba" spans measures 275-277. A fifty-ninth bracket labeled "1Ba" spans measures 278-280. A sixtieth bracket labeled "1Ba" spans measures 281-283. A sixty-first bracket labeled "1Ba" spans measures 284-286. A sixty-second bracket labeled "1Ba" spans measures 287-289. A sixty-third bracket labeled "1Ba" spans measures 290-292. A sixty-fourth bracket labeled "1Ba" spans measures 293-295. A sixty-fifth bracket labeled "1Ba" spans measures 296-298. A sixty-sixth bracket labeled "1Ba" spans measures 299-301. A sixty-seventh bracket labeled "1Ba" spans measures 302-304. A sixty-eighth bracket labeled "1Ba" spans measures 305-307. A sixty-ninth bracket labeled "1Ba" spans measures 308-310. A seventieth bracket labeled "1Ba" spans measures 311-313. A seventy-first bracket labeled "1Ba" spans measures 314-316. A seventy-second bracket labeled "1Ba" spans measures 317-319. A seventy-third bracket labeled "1Ba" spans measures 320-322. A seventy-fourth bracket labeled "1Ba" spans measures 323-325. A seventy-fifth bracket labeled "1Ba" spans measures 326-328. A seventy-sixth bracket labeled "1Ba" spans measures 329-331. A seventy-seventh bracket labeled "1Ba" spans measures 332-334. A seventy-eighth bracket labeled "1Ba" spans measures 335-337. A seventy-ninth bracket labeled "1Ba" spans measures 338-340. An eightieth bracket labeled "1Ba" spans measures 341-343. An eighty-first bracket labeled "1Ba" spans measures 344-346. An eighty-second bracket labeled "1Ba" spans measures 347-349. An eighty-third bracket labeled "1Ba" spans measures 350-352. An eighty-fourth bracket labeled "1Ba" spans measures 353-355. An eighty-fifth bracket labeled "1Ba" spans measures 356-358. An eighty-sixth bracket labeled "1Ba" spans measures 359-361. An eighty-seventh bracket labeled "1Ba" spans measures 362-364. An eighty-eighth bracket labeled "1Ba" spans measures 365-367. An eighty-ninth bracket labeled "1Ba" spans measures 368-370. A ninetieth bracket labeled "1Ba" spans measures 371-373. A hundredth bracket labeled "1Ba" spans measures 374-376. A hundred and first bracket labeled "1Ba" spans measures 377-379. A hundred and second bracket labeled "1Ba" spans measures 380-382. A hundred and third bracket labeled "1Ba" spans measures 383-385. A hundred and fourth bracket labeled "1Ba" spans measures 386-388. A hundred and fifth bracket labeled "1Ba" spans measures 389-391. A hundred and sixth bracket labeled "1Ba" spans measures 392-394. A hundred and seventh bracket labeled "1Ba" spans measures 395-397. A hundred and eighth bracket labeled "1Ba" spans measures 398-400.

Szintén a *La Guerre* reminiscenciája lehet a 117-133. ütemig tartó 3-as metrumú szakasz is, mely akár az „*Avanturiers, bons compagnons*”-, illetve a „*Sonnez trompettes et clarons*”-szakasz (ld. első fejezet, 1Da-, illetve 1Fa-témák) leképezése is lehet. Ez ilyenformán még dramaturgiailag is illeszkedne a Janequin-féle koncepcióba, miután az 1F-szakasz volt a *La Guerre* Prima pars-ának zárószakasza. Correa tehát valószínűleg a *Siguiese a modo de batalla* jelzéssel nem másra, mint Janequin Secunda pars-ára utal. Lehetséges, hogy a LXIII. tiento a XXIII. tiento-nak egyfajta kiegészítése, továbbfejlesztése, eszmei társa, Correa oeuvre-jében? Erre csak akkor tudnánk választ adni, ha pontosan ismernénk Correa tiento-inak keletkezési körülményeit.⁸²

A mű hátralevő 26 üteme az egész kompozíciónak csak mintegy 1/6-oda. A két legszignifikánsabb batalla elem ebben a részben a fanfárt utánzó hangrepetíció és a tört akkordos dudamuzsika, mely így a jobbkéz szólójával a 144. ütemtől kezdve félreismerhetetlen gaita-zene.⁸³ A gaita az Ibériai-félsziget mind a mai napig kedvelt népi hangszere.⁸⁴ Míg a középkorban főleg a karácsonyi misztériumjátékok pasztorális kísérőhangszere volt, Correa tiento-jában a batallá-val való asszociációja kifejezetten a militáns használattal összefüggő karakterére utal. A későbbi batallá-k elsöprő többsége az osztatlan regisztrációs, úgynevezett *entero* kategóriába tartozik. A LXIII. tiento-ban Correa ezzel szemben ilyenformán egy korai és egyedi kísérletet tesz a batalla elemek vokális allűrjeivel való részbeni szakítására, hogy a stílust egyfajta monódikus környezetbe ágyazza egy szólam kiemelése által (lásd 35. 36. kottapéldák)

35. Kottapélda.

Siguiese a modo de batalla.

⁸² Cea Galán, Andrés: *La cifra hispana: música e instrumentos. (siglos XVI-XVIII)*. Doktori disszertáció, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2014. (Kézirat). p. 534.

⁸³ A skót dudához hasonló spanyol illetve portugál népi duda. Innen a magyar *gajdolás* szó is.

⁸⁴ Ramón, Andrés: *Diccionario de instrumentos musicales*. Ediciones Península, Barcelona, 2001. p.195-200.

36. Kottapélda

The image shows two systems of musical notation for an organ. The first system, starting at measure 150, consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a '2' above the staff, indicating a second ending. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat. The second system, starting at measure 153, is marked '[f. 183v]' and also begins with a '2' above the staff. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

3. Tiento de Batalla 8^o tono (BNM, M1360, *Huerto ameno*)

A Madridi Nemzeti Könyvtár (BNM), M 1360 jelzés alatt található, Martín y Coll ferencesrendi szerzetes 1709-ben kiadott *Huerto ameno* című gyűjteményében található 8. tónusú (de finalis-a alapján D-mixolid) Tiento de batalla-jának a szerzősége vitatott. Stílusa alapján Higinio Anglés Sebastián Aguilera de Heredia műveként jegyzi négykötetes antológiájában.⁸⁵ A darab mindenképp az aragón iskola terméke, egyaránt lehet tanítványi köre bármelyikének a kompozíciója. Bár nyomokban sem tartalmaz janequin-i elemeket, sőt hangneme is eltér attól, stílusát, eszközeit tekintve határozottan a batalla-nak minősül.

A monotematikus imitációs tiento-k mintájában kezdődő darab a 64. ütemig inkább a *ricercar* vonásait hordozza. A 44. ütemtől a *triplá*-ba történt metrumváltás és a ritmus figurái biztosítják a szinte észrevétlen átmenetet a 64. ütemtől kezdődő fanfáros hangrepetíciós első batalla-szakaszba, mely a 112. ütemig újabb proporció- és metrumváltás segítségével a gyorsulás hangzásélményét nyújtja. A 106-136. terjedő szakaszban igen erőteljesen az *ensaladas*-ok világa tűnik fel. Újabb, kétütemes proporció- és hangnembváltás (a szubdomináns C-be) előzi meg a 136. ütemtől kezdődő szakaszt, mely hasonlóan Correa LXIII. tiento-jához, a *gaitá*-t utánzó, *arpeggio*-s dudakíséretes textúrájával teljesen más dimenzióba röpíti át a hallgatót a 154. ütemig (lásd 37. 38. kottapéldák)

⁸⁵ *Antología de organistas españoles del siglo XVII*. Tomo IV. Ed. Higinio Anglés, Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1966

37. Kottapélda

Könnyen elképzelhető, hogy a hangnemváltásra a 134. ütemben a jobbkez gaita-szólója apropóján, például a dulzaina félregiszterének hozzákapcsolásával, az orgona billentyűzetének a hangterjedelem miatti jobb kihasználása végett került sor. A jobbkez *medio registro*-ja ebben az esetben egészen a 155. ütemig üzemelhet, miután a játékos akár saját maga is visszakapcsolhatja a szólóregisztert, hogy újból *registro entero* folytathassa. Az imitációs, páros lüktetésű zárószakasz (155-166. ütemek) különlegessége, hogy a tenorban és a basszusban visszaidézi a darab eredeti témáját, gondoskodik a darab motettás színezetű befejezéséről (lásd 37. kottapélda)

37. Kottapélda

4. Jusepe Ximénez: Batalla de 6° tono (El Escorial LP 30)

Jusepe Ximénez (vagy Joseph Jiménez) (c.1600-1622) Aguilera de Heredia tanítványa és utóda volt a Zaragoza-i la Seo székesegyház orgonapadján 1620-tól haláláig.⁸⁶ Művei legtöbbje az El Escorial könyvtárában és néhány katalán kéziratban maradt fenn. Találunk közöttük liturgikus műveket (Pange lingua, Sacris solemnis, Seculorum-verzettokat), tientokat (entero, de tiple, de bajo) és két 6. tónusú batallá-t, melyek közül itt – elsősorban terjedelmi okból – most csak a Batalla (II)-t elemezzük. Az egyes témás szakaszokat rendszerint a kadenciális záradékok szerint különítjük el, nem pedig az újonnan felbukkanó dallamok szerint. A mű az alábbi struktúrát mutatja:

Rész sorsz.	Ütemszám	Szólamszám	Ütemmutató	Stílus	Hangn.végz.
1	1-24	4	C	imitáció (ricercar)	F
2	24-43	4	C	stretto	F
3	43-54	4	C	homofón (fanfár)	
	54-66	4 (2-3-4)		stretto, echó	
	66-72	4		imitáció, echó	
	72-79	4		stretto	
4	79-121	4	3	homofon,	F
5	121-154	4	C	szekvenciális szekvenciális, imitatív	F

A *tiento entero*-nak koncipiált, szinte végig szigorúan 4-szólamban szerkesztett mű ricercar-jellegű, imitációs bevezetése meglehetősen emlékeztet Correa XXIII. tiento-jának nyitányára: a páros ellenpontoszerkesztés, a szakaszpárok (S-A, T-B) belépési távolsága. Azért persze különbözőség is akad bőven. Ximénez a nyitótémát illetően sokkal közelebb van Janequin-hez, mint Correa. A rész kadenciális zárása előtt a nyitótéma még két szólam, az alt és a basszus imitációs fázisában (17-23. ütemek között) teljes egészében megjelenik.

38. Kottapélda

⁸⁶ Calahorra Martínez, P.: *La música en Zaragoza en los siglos XVI-XVII*, vol. 1, Zaragoza, Ed. Institución Fernando el Católico, 1977. p.41-47.

A második rész első motívuma egy a *La Guerre Secunda* pars-ának igen rövid megidézése, polifon módon. A téma feje egy repetáló trombitajel, viszont a folytatása dallami elemét már nem is halljuk, mert a témabelépések félütemes távolsággal követik egymást, bár igaz, hogy ez a témás szakasz a negyedik szólambelépése után egy ütemmel, kadenciásan le is záródik a domináns hangnemében. Ugyanez a trombitajel-téma imitálódik ezután is a domináns hangneméből indulva – a 28. ütemtől – csak most más sorrendben lépnek be a szólamok. Ezúttal a témás fázis hosszabb, összesen 12 imitáció hangzik el benne az ál-záradékgig, a párhuzamos moll dominánsában (A). Ezt követi a második rész második témájának, egynegyedes követésű imitációs blokkja, amely 5 ütemmel később az alaphangnemből lezárja a második részt (lásd 39. kottapélda).

39. Kottapélda

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is labeled with the number 35 at the beginning. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat. The music is characterized by a complex, imitative texture with multiple voices. The second system is labeled with the number 39 at the beginning and continues the same musical style. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

A harmadik rész indításánál ismét a *La Guerre Secunda* pars köszön be az ajtón. Nyitó motívuma, az első fejezetből megismert 2Ba-motívum („*Fre le le le lan fan*”), a bizonyos nyelvpörgető. A 46. ütemtől viszont Correa LXIII. tiento-jának gaitá-s textúráját látjuk viszont a bourdon-kísérettel, ezúttal természetesen inkább trombitafanfárt imitálva. De a hasonlóság az előzőleg tárgyalt Tiento de 8^o tonó-ból is ismert.

290. Kottapélda

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is labeled with the number 43 at the beginning. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat. The music is characterized by a complex, imitative texture with multiple voices. The second system is labeled with the number 47 at the beginning and includes a dynamic marking 'f.84v'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Ez a dobolós, onomatopoeiás, fanfáros rész még egy fázisban lezajlik (50-54. ütemek), másodsorra a domináns hangnemében. Ennek elhangzása után három, különböző motívumokra épített imitációs fázis stretto-i gondoskodnak a harmadik rész lezárásáról (78. ütem). Ezek az imitativ szakaszok szerzőjük igen magas vokális iskolázottságára vallanak.

A negyedik rész hármás lüktetésű és homofon szerkesztésű. Jambikus lüktetése szintén a korábban tárgyalt Tiento de batalla de 8° tono-ból ismert „győzelmi ének”, de hasonlóság-érzetünk támad Correa XXIII. tiento-jának hasonló szakaszára is, a *Verso final*-ra (268. ütem, lásd ott), mely a korai batallá-k, mondhatnánk, egyik kötelező száma. A 104-113. ütemek szintén Correa tiento-inak világát idézik, amikor a többé-kevésbé tömör textúrából kihajlik egy szóló dallam. A 114. ütemtől kezdve a rész végéig tartó archaikus, modális lépésekkel haladó homofon szakasz egy időre a reneszánsz vokális világába repíti vissza a hallgatót. Mintha ez a szabadon, akár chanson-, vagy madrigál-szerűen megformálható, szöveget is beleképzelő, rövid kitekintés lenne a híd a hármás lüktetésű győzelmi ének és a darabot lezáró viharos ötödik rész között.

Az ötödik, páros lüktetésű részben visszatér a polifon szerkesztés. A harmóniak mozgása egyre sűrűbbé válik. De hogy a sűrítés se legyen unalmas, Jiménez gondoskodik köztes „pihenőkről”, mint például a 132. ütem ál-záradéka. A rész utolsó autentikus kadenciája a a 145-146. ütemek záradéka. A 147. ütemtől kódát hallunk, melyben már csak a szubdomináns B-dürt halljuk egyetlen funkcióként, hogy a szerző a 6. tónusokat szokás szerint lezáró plagális záradékkal, modálisan fejezhesse be ezt az erősen archaizáló batallá-t (lásd 41. kottapéda).

41. Kottapélda

The image shows three systems of musical notation for an organ. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system is labeled '141' and shows a complex texture with many overlapping voices. The second system is labeled '146' and continues the complex texture. The third system is labeled '150' and shows a similar texture, ending with a double bar line. The music is in a minor key, indicated by the one flat in the key signature.

5. Pedro de Araújo: Batalha de 6° tom (Braga, BPB Ms 964 fol. 38v; Oporto, Ms 1607 fol 49v)

A portugál orgonazene három legfontosabb gyűjteménye a Braga-i Biblioteca Pública-ban található Ms 964. (modern jelöléssel P-BRp), illetve Oporto (P-Pm MM 43) Ms 1577 Col.B/5, valamint Ms.1607 alatt nyilvántartott zenei kéziratgyűjteménye.⁸⁷ A Braga-i gyűjtemény címe «*Obras selectas para órgão*», míg az Oporto-ié «*Livro de obras de órgão juntas pella coriosidade de P.P.Fr. Roque da Conceição. Anno de 1695*» Míg a Braga-i kézirat egyaránt tartalmaz 17. illetve 18. századi zenét, az Oporto-i egyértelműen a 17. század végének a termését.

Mindkettőben jelentős számban található batallá-k, illetve alkalmazkodva a portugál helyesíráshoz batalhá-k, melyek között átfedések is vannak. Pedro de Araújo (c. 1640-1705) életéről keveset tudunk. A Braga-i érsekség érdekléti körében fejtett ki zenei tevékenységet, szemináriumi zenei oktatást, de 1665-ig a Bragai székesegyház másodorgonistájaként is működött. Nagyjából egy tucatnyi művével (különbféle tento-k, melyeket *obra* megjelöléssel találunk, mind teljes, mind osztott regisztrációra, néhány batalha, fantázia, consonância-nak nevezett fantázia, stb.) kapcsolatban biztos a szerzősége, de néhány anonim darab is, stílusából következtetve a nevéhez köthető.

Művei közül talán a leghíresebb a Batalha de 6° tom, amelynek elemzésére itt kerül sor. Az elemzés a mű G. Doderer-féle kiadása a Calouste Gulbenkian Alapítvány által 1974-ben Lisszabonban kiadott *Portugaliae Musica* PM A/25. kiadása alapján történik. A darab az alábbi struktúrát követi. A burjánzó kadenciák miatt a részek elhatárolásának a kritériuma a különböző metrumú szakaszok mibenléte.

Rész sorsz.	Ütemszám	Szólamszám	Ütem-mutató	Stílus	Hangn. végz.
1	1 – 39	4	C	imitáció, (ricercar)	F
2	40–54	4	C	homofón, fanfár, echó	F
3	54–96	2 – 4	C	homofón. fanfár,echó, „gaita”	F
4	96–135	2-3-4	3	homofón	F
5	136–174	2-3-4	C	homofón, „onomatopeia” (toccata)	F
6	175-196	4	3	homofón, fanfár, ütős	F
7 coda	199-v	4	4	polifón	F

Az első rész ezúttal is a janequin-i nyitás öröksége (lásd első fejezet, 1Aa) és hasonlóan a correa-i, jiménez-i is. Az „*Escoutez*” itt is meghatározó klasszikus csatazenei védjegy. A szólamok kétütemes belépése némi homofon mellékhatást produkál, különösen a második (alt) szólam belépése által keletkező üres kvint ütése

⁸⁷ Silbiger, Alexander: *Keyboard Music Before 1700*. Routledge, New York, 2004.

révén, de ezen a ponton muszáj megjegyeznünk, hogy bár a lejegyző C-t tett ki ütemmutatónak, vagyis 4/4-et, az egész első részből az tűnik ki, hogy több mint valószínű kisütemes írásmódot követett és ráadásul feltehetőleg még elmulasztotta a C áthúzását is. A *La Guerre* éneklési tempója, vagyis az egész kottaérték szerinti mérőütés megadja az első rész alaptempóját és ilyenformán a szölambelépések sem tűnnek homofonnak (lásd 42. kottapélda).

42. Kottapélda

The musical score consists of five systems of staves, each representing a page of the manuscript. The first system is labeled 'Fol.38v' and '53'. The second system is labeled '9'. The third system is labeled 'Fol.39' and '17'. The fourth system is labeled '25'. The fifth system is labeled '33'. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including sustained chords and moving lines.

A második rész, mint ahogyan az már lassan elvárható, az effektusoknak, a janequin-i *Secunda pars* eszközeinek adja át a kilincset. A fanfárok emelkedő hármashangzat-motívuma Araújo-nál a balkézben is megismétlődik (40-44. ütemek).

Ezt követően egy 5-ütemnyi, viszonylag rövid szakaszon ismét Janequin üdvözli a hallgatót az 1Ba „*Et orrez si bien escoutez, des coups ruez de tout costez*” teljes szakaszának a felvillantásával, melyhez Araújo egy a correa-ihoz hasonló egyszerű kadenciát fűz (lásd 43. kottapélda).

43. Kottapélda

A harmadik rész, hasonlóan Ximénez batallá-jának második részéhez, a *La Guerre Secunda* pars-át idézi, azzal a különbséggel, hogy itt repetáló hangokkal, vagyis „*Fre re le le lan fan*” onomatopoeiá-jának szinte autentikus felidézésével (55-61. ütemek). Kisebb hangnemi kitérések a C-dúr felé színezik a 6. tónus látszólagos egyhangúságát. A 64. ütemtől megjelennek a repetáló akkordok is, amelyek a darab további részein egyre jelentősebb szerephez jutnak. A 68. ütemtől Araújo a toccata elemeivel is kísérletezik, de itt még csak helykitöltő, díszítő szerepkörben. A 71. ütemtől a textúra kétszólamú szekvenciális meneteiben más egyéb szomszédos hangnemek (B, g) is fel-felvillannak. A kisebb imitációs közjáték (74-76. ütemek) után egy akkord-repetíciós echó-s blokk következik (77-80 ütemek) és a kaleidoszkópba bekerül a már korábban megismert jobbkez-szólós gaita-játék. Ennek írásmódja, ahogy erről már szó volt, lehetővé teszi jobbkezes félregiszter használatát is az amúgy *entero* textúrában, miután az altszólam legmagasabb hangja az ibériai

billentyűosztás (c/cisz) miatt a bal térfélen marad egészen a 90. ütemig. A rész lezárása egy akkordrepetíciós 5-ütemes szakasszal történik (lásd 44. kottapélda).

43. Kottapélda

A negyedik rész sem hagy kétséget afelől, hogy Araújo jól ismerhette a *La Guerre*-t. A *tripla* ezen a helyen az „*Avanturiers, bons compagnons*”, illetve a „*Sonnez trompettes et clars*” szimbolikus leképezése, bár nem szó szerint. Ez a kétszólamú hosszabb, echós szakasz, melyben a kísérőszólam egyre virtuózabb variálása gondoskodik a változatosságról, a szakasz végén (128. ütem) 4-szólamú homofon konzort-menettel folytatódik, mely a rész erőteljes kadenciális lezárását is biztosítja.

A páros ütemű ötödik rész elején Araújo újból megidézi a *Secunda pars* második „*Fre re le le lan fan*”-ját, de kissé más ritmusban. Ebben az ötödik részben, szinte ugyanolyan sorrenddel, visszaköszönnek a harmadik rész egyes dramaturgiai elemei: az onomatopoeia után egy rövidebb imitációs stretto-blokk (144-147. ü.), majd a repetáló akkordok kissé kiterjedtebb szakasza, amelyben merészebb hangnemi kitérések is előbukkanak (például a párhuzamos moll dominánsa) és a 160. ütemtől, sűrítés gyanánt, egy mindkét kéz számára virtuóz, toccata-szerű közjáték, amely elképzelhetetlen lett volna Correá-nál, vagy Ximénez-nél. A csata hevét tovább fűtvén, nyújtott ritmusú akkordrepetíciók következnek a 167. ütemtől,

melyben újra szerepet kap az A-dúr, mint a párhuzamos moll dominánса (lásd. 44. kottapélda).

44. Kottapélda

Musical score for Example 44, measures 160-166. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 160-162) shows a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand. The second system (measures 163-165) continues this pattern with some melodic variation in the right hand. The third system (measures 166) concludes the passage with a final cadence in G major.

A hatodik, utolsó nagy rész tripla proporciójú, de páros lüktetésű, melyben az akkord-repetícióé a főszerep. A szakasz igazi erejét maga a ritmus adja, melyben a repetíció egy meghatározott ritmuspatront követ (175-194 ü.). A hangnemi kitérések sorozatában itt a D-dúr, mint a második fok dominánса is helyet kap. A művet lezáró kóda tulajdonképpen nem teljesen önálló rész, mivel a megelőző szakasz monoton és hosszantartó menete csak egy hirtelen hemiolás kadenciával zárt le, melynek a zárás-élménye még nem volt igazán erőteljes (lásd 45. kottapélda).

45. Kottapélda

Musical score for Example 45, measures 190-196. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 190-195) features a prominent triplet rhythm in the right hand, with the left hand providing a steady accompaniment. The second system (measures 196) concludes the passage with a final cadence in G major.

6. Batalla de quinto tono (BNM, M 2267 *Ramillete oloroso*) (1709, Martín y Coll)⁸⁸

Ez az anonim batalla a fent jelzett madridi kollekción, Fray Antonio Martín y Coll ferencesrendi szerzetes által egybegyűjtött sok száz, a korban igen népszerű darabok többkötetes *Flores de Música* (zenei virágok) gyűjteményének egyik kötetében, a *Ramillete oloroso* (illatos ágacsok) címűben található. Fray Antonio a Madridhoz közeli Alcalá de Henares kolostor lakója volt, ahol első kézből szerezhette tudomást Fray Joseph Echevarría orgonaépítő (lásd korábbi fejezet) által konstruált korszakos technikai újításokról, mint a homlokzatban megjelent vízszintes *clarín*⁸⁹, illetve az *eco*-ládika effektusáról. 1707-től Fray Antonio a madridi San Francisco el Grande templom orgonistája és ettől az időtől kezdve kerül kapcsolatba az akkor frissen megkoronázott első Borbón (Bourbon) király udvarával, valamint zenei közegével is. Az ötkötetes *Flores de Música* gyűjteményébe így kerülnek a kor divatjának számító Lully-operák egyes slágerszámba menő áriáinak az átírtai, akár csak idézetként a fent nevezett gyűjtemény ismeretlen szerzőinek kölönféle összeállítású darabjaiba, talán épp a Batalla de quinto tono-ba is.

Ez a mű, a régebbi, klasszikusnak nevezhető Janequin örökséghez kötődő szokásos 6. tónusú darabjaitól eltérően talán az orgonák jobb dinamikai kihasználása miatt 5. tónusban (C-dúr) íródott. Az egész darab homofón szerkesztésű, az egyes részeket egymástól nem feltétlenül kizárólag dupla vonalakkal és ismétlődőjelekkel történnek. A mű szerkezete a következő:

Rész sorsz.	Ütemszám	Ütemmutató	Stílus	Hangnemi zárás
1	1-39	C, 3/2	fanfár, akkordrepetíció, kíséretes ária	G-C
2	39- 69	3/2, C	2-sz. duett, (toccata)	G-C
3	70-115	C, 3/2	kíséretes ária, duett	G-C
4	116-160	C, 3/4, C	terzett (b.c.), ripieno, duett,	G-C
5	161-v.	C	ária „batalla”, „gaita”, ária	G-C

A mű fenti táblázatos elemzése nem kíván sokkal több hozzáfűznivalót. Az egyes szakaszokhoz tartozó előadási utasítások a kor francia előadói gyakorlatának a leképeződései.

⁸⁸ *Flores de Música*. Vol I. Recopilación Antonio Martín y Coll. Edición: Genoveva Cálvez. Academia de Arte e Historia de San Damasio, Fidelio Editorial, Galapagar (Madrid), 2007. ISMN: 979-0-9013141-0-8.

⁸⁹ A natúrtrombita spanyol népi neve

Néhány jelölés:

- *Ayroso* = airoso,
- *no aprisa* = ne siess,
- *dos veces por parte* = mindkét részt kétszer ismételni,⁹⁰
- *sigue otra canción* = másik dal következik,
- *segunda parte de la canción* = a dal második része,
- *Torneo* = párbaj,
- *despacio* = lassan.

A fentebb elemzett batallá-k természetesen még közről sem adnak valós képet a fellelhető teljes oeuvre-ről, annak fejlődési folyamatairól. Terjedelmi okokból csak néhány bemutatása volt lehetséges. Azokból is igyekeztünk inkább az őstípus bemutatására fókuszálni, hogy nyilvánvalóbbá váljon a kapcsolódás a több mint száz esztendő távlatában azután, hogy a *La Guerre* megjelent. Talán a téma egy későbbi kutatása lehetőséget ad majd még számos – kicsit sem érdektelenebb – mű bemutatására, elemzésére.

⁹⁰ A dolgozat elején említett Sutton-féle batalla-disszertáció egyik fatális fordítása ennél a szövegnél „two voices per part” („részenként két szólam” a „részt kétszer játszva” helyett), nem kíván több kommentárt.

V. Útban az interpretáció felé

A batallá-t talán az egyik legkarakteresebb ibériai barokk orgona-műfajnak lehet tekinteni. Paradox módon viszont, a félsziget többi orgona-műfajával összehasonlítva, mégis az a műfaj, amiről a legkevesebb adatunk van az előadás tekintetében. Azok az információk, amelyek a billentyűs zene előadásával kapcsolatban a 16. századtól kezdve rendelkezésre állnak, rendre az ellenpontszerkesztésű művekre vonatkoznak és sok kérdést nyitva hagynak, ami a batallák kimondottan leíró karakterét illeti. Talán ez is magyarázza részben azt a tényt, hogy a téma mennyire kevésbé vált a billentyűs zenével foglalkozó tanulmányok célpontjává. Még manapság is előfordul, hogy átfogó, historikus előadással foglalkozó orgonaiskola semmit sem szól a batalla/batalha kifejezésről a spanyol/portugál orgonaművészetnek szentelt fejezetében.⁹¹ Miután jelen dolgozat szándéka sem a teljességre való törekvés, csupán fény villantása egy rendkívül komplex orgonátíj egy specifikus műfajának történetére, ezért nagyon is elképzelhető, hogy számos kérdés megválaszolása is a hatókörén kívülre esik, sőt az is, hogy egyre több kérdést vet fel, mint ahányat megválaszolt.

Interpretációs kérdésekre egyébiránt nem lehet előre válaszolni, hiszen az rendszerint valamilyen zenei közegben egy adott zene, vagy annak részlete kapcsán történik meg. E sorok írója inkább az eddigi tapasztalából merítve próbál olyan kérdéseket feltenni, amelyeket saját magának is feltett, vagy olyanokat, amelyekről gyanítja, hogy másokban is felvetődhetnek. A helyzetet még az is komplikálja, hogy az ibériai orgonairodalom nem képezi egy átlagosan jól felkészült közép-európai orgonista arzenálját, pedig egyébiránt egy Couperin-, vagy egy Frescobaldi-mű előadása is legalább annyira problematikus, mint ibériai kortársaiké.

A dolgozat második terjedelmesebb fejezete – tudniillik az ibériai orgonák történeti fejlődéséről – egyébiránt pontosan abból a megfontolásból született, hogy ezt a fejezetet szinte feleslegessé tegye. Meggyőződésünk ugyanis, hogy a közép-európai szakolvasót is előbb fogja érdekelni az Ibériai-félsziget orgonáinak világa, mielőtt még nekiveselkedne egy mű előadásának.

⁹¹ Vaz, João: A interpretação das batallas ibéricas para órgão do século XVII: Uma leitura da *Batalha famosa* do manuscrito MM 43 da Biblioteca Municipal do Porto. In: Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología XXII. Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2006.

A dolgozatban már több helyen is érintettük az ibériai orgonaművek historikus előadásának egyik fő problémáját. A második fejezet is tulajdonképpen látens módon erről szól: arról a diszkrepanciáról, ami a mai érdeklődő és többé-kevésbé felkészült orgonista vizuális tapasztalata és a történeti valóság között feszül. Sajnos a szakirodalom, lexikonok garmada is telis tele van sok klisével, sztereotípiával az ibériai orgonákkal, de még az ibériai emberekkel kapcsolatban is.

Ezen a ponton megállva bölcsnek látszik, hogy az interpretáció iránt érdeklődő muzsikusként legalább emlékeztetőül még egyszer vázlatos áttekintést kapjon a legfontosabb dolgokról az ibériai orgonaművészet kapcsán.

A legfontosabb események krónikája

- 1567 - Az első dokumentált osztott regiszter, Guillaume de Lupe, Zaragoza, Santa Cruz templom;
- A fél-regiszter elterjedése a félszigeten:
- c.1567 – c.1620: Aragónia
- c.1580 – c.1620: Kasztília közepe és a déli területek (Andalúzia)
- c.1640 – c.1720: A Földközi-tenger partvidéke
- c.1620 - A kiemelt kornett bevezetése (*registro a reforzar*) Madridban. Andalúziában a kornett első dokumentált megjelenése 1659.
- c.1670 - A homlokzati vízszintes nyelvkar és az echó-láda megjelenése Baszkföld-Navarrá-ban, Madridban és a félsziget északi részében.
- c.1730 - A homlokzati nyelvkar (*trompetería*) és az echó-láda általános elterjedése.
- c.1750-től a nagyobb orgonákon a hátsó homlokzat kialakulása.

A fenti összefoglalás talán jó kiindulópont lehet bárki számára, aki az ibériai orgonazenével szeretne közelebbi ismeretséget kötni.

Régóta kerülgettünk egy izgalmas kérdést. Tudniillik, hogy mikor és milyen alkalmakkor szólalhattak meg ezek az impozáns orgonaművek. Természetesen mindig szem előtt kell tartanunk mindkét időrendet: az orgonák fejlődésének és a batallák keletkezésének (amennyiben nagyjából behatárolható). A szakirodalomban teljes a hallgatás erről a kérdéstről. Sokan úgy vélik, hogy mivel ezek a darabok, átmenvén a 16. század „klerikális szűrőjén” (lásd batalla-misék), egyfajta allegorikus csatát leíró zenévé váltak, vagyis Krisztusnak a Sátánnal való összecsapására

utalnak, s ilyenformán szinte egész évben aktualitása lenne. Hasonlóra engedett következtetni a korábban tárgyalt „allegorikusan militáns” ensaladas-ok előadási apropója, tudniillik a Karácsonyi éjféli mise környékén celebrált népi-paraliturgikus események is (villancicó-k). Sokan ezen a ponton megnyugodtak, hogy a batalláknak csakis ilyenformán lehetett helyük a templomban és ilyenformán bármelyik nagyobb egyházi ünnepen megszólaltathatók, hiszen az Isteni konfliktus és annak Isteni megoldása, a Halál Krisztus általi legyőzése (Csata) a Feltámadással (Győzelem) a keresztény hit alappillére. A dolog viszont nem ilyen nagyvonalúan egyszerű. Egy aprócska dokumentumtöredék, egy a Sevilla-i Katedrális levéltárából előkerült néhány orgonahasználati kézikönyv, melyet José Enrique Ayarra tett közzé először 1981-ben,⁹² a Maese Jorge által készített orgonához, tud bennünket esetleg más irányba lendíteni a batallá-k kapcsán. Az említett orgonahasználati dokumentum-csomag négy, a székesegyház orgonáival kapcsolatos regisztrációs listát tartalmaz, három közülük közvetlenül a nagyorgona építése után, 1584-ben, 1586-ban, illetve 1587-ben íródott. A negyedik dokumentum 1700-ból való, melynek szerzője ugyan ismeretlen, de Joseph Muñoz Montserrat, aki a székesegyház kinevezett orgonistája volt 1694-től 1740-ig, jegyzi le a korábbról meglevő listát, mely a nagyorgona regisztereinek különféle keverési lehetőségei között válogat. A számozott lista 13. pontja a *Tambor* (dob-effektus, egymástól félhangnyira elhangolt fuvola-méretű sípok lebegéséből adódó dob-hatás) regisztációjára következőt mondja:⁹³

Ez a regisztert önmagában kell használni a Batalla- napokon, mely négy van egy évben:

- 1°: a San Fernando úr napja, aki visszanyerte Sevillát;
- 2°: Szent Jakab (Santiago) napja, aki Spanyolország védőszentje;
- 3°: Boldogasszony Rózsafüzér-Királynéjának az ünnepe a Lepantó-i ütközetért;
- 4°: Szent Római Kelemen napján, mert Sevilla ezen a napon győzött.

Tehát, hogy is van ez? Ezek szerint vannak Batalla- napok. San Fernando, vagyis Szent III. Ferdinánd Spanyolország felszabadító királya. 1492-ben, Granada-i győzelmével ér véget a 750 éves mór uralom a félszigeten. Szent Jakabról (Santiago)

⁹² José Enrique Ayarra Jarne: Un documento de excepcional interés para la historia de los órganos catedralicios de Sevilla. In: *Revista de Musicología*. Vol 4. No. 1. Sociedad Española de Musicología, enero-junio, 1981. p.167.

⁹³ „Este registro luego que lo meten toca él por sí y sirve para los días de Batalla que son cuatro en el año: el 1° es el día del Señor San Fernando que ganó a Sevilla; el 2° es el día del señor Santiago Patrón; el 3° es el día del Ntra Señora del Rosario (por la batalla naval) y el 4° es el día del señor San Clemente porque en su día se ganó Sevilla”.

már korábban szoltunk az ensaladasok kapcsán. Ő a mindenkori hadsereg védőszentje Spanyolországban. Rózsfüzér-Királynéja jelent meg a spanyol harcosoknak a Lepantó-i győztes tengeri ütközet előtt, előre kihirdetvén a győzelmet. Szent Kelemen pedig a tengerészek védőszentje. A válasz egyszerű. Legalábbis ami Sevillá-t illeti. Természetesen a hispán világban másutt esetleg más védőszentek megünneplése is napirenden lehet, de ha belegondolunk, túlságosan mégse, hiszen valójában mind a négy személyiség Spanyolországhoz és részben Portugáliához kötődik. San Fernando napjakor, május 30-án manapság is pompás ceremóniát tartanak a Sevilla-i székesegyházban, a hadsereg képviselőinek jelenlétében, körmenettel a templomban. Valójában nem is nehéz elképzelni a batallá-k századaiban (sem) egy ilyen ünnepi misét, melyen akár Guerrero batalla-miséje szól és a körmenet alatt elhangzik egy impozáns batalla az orgonán.

Reméljük, hogy jelen dolgozat valamelyest hozzájárult az ibériai orgonaművészet megismeréséhez, és ha nem is minden kérdésre válaszolt, de legalább még többet tett fel, amelyek közül néhány talán majd az épülő kasztíliai orgonakópia meglétekor megválaszolódik.

Szilágyi Gyula

2016-03-03

„Haec est victoria que vincit mundum: fides nostra”

Függelék
Ibériai forrásokban található batallá-k

Coimbra Ms 242

fol 122 Clemens Janequin, *Escontez, escontez* F

Facultad Orgánica, Francisco Correa, 1626

Tiento sobre la primera parte de la Batalla de Morales (XXIII) F

Tiento de medio registro de tiple de sexto tono (LXIII)
„siguese a modo de batalla” F

Escorial, LP 30

fol 81v Joseph Jiménez: Batalla de todo juego (I)
= **Oporto, Ms 1577** (Torrelhas) F

fol 84 Joseph Jiménez: Batalla de 6° tono (II) F

BC, M 751 (B6)

p. 189 Pablo Bruna: Batalla de 6° tono (a dos tiples)
= **Oporto, Ms 1577** (Torrelhas) F

Oporto, Ms 1577

fol 154 Joseph Torrelhas = Jiménez: Batalla de 6° tono (I) F

fol 89 Pablo Bruna: Registro alto de clarín de 8° tono G

Braga, Ms 964

fol 34 Obra de 6° tom, sobre a Batalha
= **Oporto, Ms 1607**, fol 49v (Pedro de Araújo) F

fol 38v Batalha de 6° tom = **Oporto, Ms 1607**, fol 55v (Pedro de Araújo) F

fol 45v Couza pertencente a Batalha = fol 56 93-136. ütemek F

fol 47 Modo de Batalha com suas treguas G

fol 56 Batalha de sexto tom, compendária da primeira F

fol 60 Outro principio de Batalha = fol 56 első 12 üteme F

fol 51 Scherzo di trombe, estrangeiras ou italianas de dos tiples
(csak a „dos tiples”) D##

fol 258v Ballo di salsatrici, modo de clarines C

Oporto, Ms 1607 (Roque da Conceição)

fol 49v Phantazia de 6° tom sobre a batalha de Pedro de Araújo
= **Braga, Ms 964**, fol 34 F

fol 55 6° tom Batalha de Pedro de Araújo = **Braga, Ms 964**, fol 38v F

fol 67	6° tom Batalha Famoza = fol 49v con injertos y variantes	F
fol 101	5° tom Batalha de Fr. Diego da Conceição	C
fol 117	6° tom Batalha de Antonio Correa Braga	F
fol 121	Tento de 6° tom (= batalha?)	F

BC, M 387 (B2) 1694-7 másolata

fol 134	Batalla imperial, Cabanilles = Johan Kaspar Kerll = = Felanitx (2) fol 107	C
fol 150	Batalla del mesmo Juan Cabanilla, 5° tono	C
fol 384	Tiento de mano derecha de Mn. Juan Cabanillas (a 3, batalla-elemek)	F
fol 386	Tiento de 5° tono clarines, mano derecha, Cavanillas	C

BC, M 386 (B1) 1722 másolata

p. 41	Tiento de batalla 5° tono punto baxo del M° Mn Joan Cabanillas. Es un prodigio = BC, M 1328 (B4) , fol 44	B
p. 125	Tiento partido de mano derecha de batalla, 8° tono del grande M° Mn Joan Cabanilles	G#
p. 148	Tiento de batalla de tono 5°, partido de mano derecha del grande M° Mn Joan Cabanillas, con un pedaso a dos triples. Es un prodigio (a 3)	C
p. 300	Tiento de batalla partido de mano derecha, 6° tono de Cabanilles. Es un prodigio (a 3)	F

BC, M 1011 (B7) 1720 másolata

fol 48	Tiento de clarines de 7° tono, partido de mano derecha, de Cabanillas (a 3)	G
fol 52v	Tiento de 6° tono, de clarines, de Cabanillas (a 3)	F

BC, M 1328 (B4)

fol 39v	Tiento de batalla, 8° tono, del M° Mn Joan Cabanilles	G#
fol 44	Tiento de batalla, 5° tono punto baxo, del M° Mn Joan Cabanillas = = BC, M 386 (B1) , p. 41	B

Felanitx (1)

fol 208v	Cabanilles. Tiento de batalla y clarines, tono 6°	F
fol 216v	Cabanilles. Tiento de clarines, tono 8°	G

Felanitx (2)

- fol 3v Cabanilles. Tiento partido de clarines, mano derecha, tono 5° C
- fol 107 Batalla imperial (Cabanilles = Johan Kaspar Kerll) =
= **BC, M 387 (B2)** C

Jaca

- p. 29 Cabanilles. Tiento de clarines, tono 3° E
- p. 225 Cabanilles. Tiento de batalla, tono 8° G

BNM, M 1360 *Huerto ameno* (1709, Martín y Coll)

- Tono 1° 12. darab
- Tonos 2°+3° 3. és 7. darabok
- Tonos 4° 5. darab
- Tono 5° (?)
- Tono 6° 4. és 11. darabok
- Tono 7° 3. darab
- Tono 8° 3. darab G#

BNM, M 2267 *Ramillete oloroso* (1709, Martín y Coll)

- p. 188 Batalla, tono 5° C
- p. 46 Remedo de clarines D##
- p. 81 Sinfonia al clarín, tono 5° C
- p. 118 Clarines, tono 5° C
- p. 122ss Varias canciones para clarines = **Ms 1359** C

BNM, M 1357 *Flores de música* (1706, Martín y Coll)

- p. 75 Batalla famosa C
- p. 267 Batalla de 5° tono (a p. 75.-ból vett elemekkel) C
- p. 48 Entrada y cuatro canciones de clarines D##
- p. 93 Obra de clarín D##
- p. 163 Obra de clarines, partido de mano derecha C
- p. 195 Registro de clarines, mano derecha D#
- p. 237 Obra de clarines D##
- p. 291 Obra para timbales D##
- p. 319 Obra de timbales, punto alto, tono 5° D#

BNM, M 1359 *Huerto ameno* (1708, Martín y Coll)

- p. 561 Canciones a dos clarines = **Ms 2267** C

Instrucción de música, Gaspar Sanz, 1674

fol 5	Torneo-Batalla	D
fol 12	Clarines y trompetas con canciones muy curiosas españolas y de extranjeras nacionales (Zaragoza, 1675)	D-d

Luz y norte musical, Lucas de Ribayaz, 1677

Gitarra	p. 89 Torneo „tañese hasta la batalla cinco veces”	D
	p. 90 Batalla „tañese tres veces” (+ p. 72 Gallarda)	D
Hárfára	p. 135 Torneo – Licencias – Retiradas – Otro – Retiradas – - Batalla - Retiradas – Gallarda	G

Compendio numeroso, Diego Fernández de Huete, 1702-03

p. 49	Batallas	C
-------	----------	---

México, Ms Torres (Cendim)

Joseph de Torres:	Batalla de 5° tono	C
-------------------	--------------------	---

Jerez, Dominicas Espiritu Santo (ca. 1730)

fol 9	Obra duodezimo tono („Clarines”)	C
fol 17	Batalla de 6° tono	F-C
fol 18	Batalla de 8° tono de Dn Miguel Conejos	G
fol 26v	Mínuet de trompas	C
fol 27	Verso de clarines, 5° tono	C

México, Ms pasacalles y obras para guitarra, Santiago de Murcia, 1732

Ydea especial de clarines

La Orotava (Tenerife), Fondo Zarate

Nebra:	Batalla de clarines	D##
--------	---------------------	-----

BC, sig 123 (Ms Martín Gaugán) (ca. 1800)

Ferreñac:	Batalla para el día de la Aparición del apostol Santiago	E
-----------	--	---

Albarracín, Ms de órgano (ca. 1820)

La gran batalla de Marengo (= Bernard Viguerie, 1761-1819)	F
--	---

Ciudad Rodrigo, katedrális, Ms de órgano (ca. 1810)

Cím nélkül, az egyes részek angol feliratozással = = Braga, Ms , az egyes részek portugál feliratozással	F
--	---

Bibliografía

- ACITORES, Federico: *El órgano barroco español*
<http://antoniodecabezon.org/pdf/organobarroco.pdf>
- AYARRA JARNE, José Enrique: *Organos en la provincia de Sevilla. Inventario y catálogo*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1998, p. 291-294.
- AYARRA JARNE, José Enrique: Un documento de excepcional interés para la historia de los órganos catedralicios de Sevilla. In: *Revista de Musicología*. Vol 4. No. 1. Sociedad Española de Musicología, enero-junio, 1981. p.167.
- BETTENS, Olivier: *Chantez-vous français?* <http://virga.org/cvff/> 2012 (utolsó megtekintés dátuma : 2016-02-04)
- BLANCAFORT, Gabriel: „El órgano español del siglo XVII”, In: *I Congreso Nacional de Musicología*, Zaragoza, 1981. p. 133-142.
- CALAHORRA MARTÍNEZ, P.: *La música en Zaragoza en los siglos XVI-XVII*, vol. 1, Zaragoza, Ed. Institución Fernando el Católico, 1977. p. 41-47.
- CEA GALÁN, Andrés: *La cifra hispana: música e instrumentos. (siglos XVI-XVIII)*. Doktor disszertáció, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2014. (Kézirat).
- CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica*, Antonio Arnao, 1626. Ed. facsímil,
<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2016-02-28)
- CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica de órgano, intitulado Facultad orgánica*, Estudio y transcripción de Miguel Bernal Ripoll, 3 vol., Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2005.
- COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*,
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80250529545703831976613/index.htm> (megtekintés dátuma: 2016. február 29.)
- Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, Fundación Sociedad General de Autores y Editores, 2002. ISBN: 978-84-8048-303-2.
- Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España. Departamento de Musicología, Institución Milá y Fontanals, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 2001.
- DODERER, G.: *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts. Untersuchungen an Hand des Ms 964 der Biblioteca Pública in Braga*. Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing, 1978.

GRENZING, Gerhardt: Die Entwicklung der Spanischen Orgel. Eine Beobachtungen, *ISO Journal*, No.23. július 2006.

Inventario de los órganos de la Provincia de Palencia. Producción editorial: Ediciones Cálamo, Grupo Araduey-Campos, Palencia, Noviembre 2008. ISBN: 978-84-612-9480-0. Número de ejemplar: 665.

JACOBS, Charles: *Francisco Correa de Arauxo*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1973. p. 35.

JAMBOU. Louis: *Evolución del órgano español Siglos XVI-XVIII*, Vol. I., Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, Especialidad de Musicología, Oviedo, 1988. p. 258-59.

JORDAN, W. D.: The Renaissance Organ of Évora Cathedral: New Facts Concerning Its Origin And Construction. In: *The Organ Yearbook* Vol. XIV., F. Knuf, Buren, The Netherlands, 1983. p. 5-16.

JORDAN, W. D.: Manoel de S. bento Gomes de Herrera and the Portuguese Organ. In: *The Organ Yearbook*, A journal for the players & historians of keyboard instruments, Vol. XXII., F. Knuf, Buren, The Netherlands, 1991. p. 5-67.

MACHADO, Dinarte & DODERER, Gerhardt: *Organs in Madeira*, Direção de Serviços do Património Cultural, DRAC (Madeira), Funchal, 2011, ISBN: 978-972-648-180-5.

MACHADO, Dinarte & DODERER, Gerhardt: *Inventário dos Órgãos dos Açores*, Presidência do Governo regional dos Açores, Direção Regional da Cultura, 2012, ISBN: 978-972-647-285-8.

MÉHES Balázs: *A redőnyszerkezet története a német orgonakultúrában a XIX. század végéig. Előzménye, fogadtatása, elterjedésének akadályai, valamint használatának helye az előadói gyakorlatban.* DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. (Kézirat).

MOLINA Y SALDÍVAR, Gaspar de: *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo, contra los procedimientos arbitrarios sin consulta*, Madrid: D. Joachín Ibarra, 1785.
http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1009612 (Utolsó megtekintés dátuma: 2016-02-29)

Musik in Geschichte und Gegenwart, , Personenteil, Zweite neubearbeitete Ausgabe, Kassel, Basel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 1994-2004.

Portugal & Itália. Órgãos das Igrejas da Misericórdia e de Santiago de Tavira, João Vaz - órgão. Edição: Associação Cultural Música, 2008. A kötetben megjelent tanulmány.

PRAAT, Wilfried szerk.: *Orgelwoordenboek, Organ Dictionary, Orgelwörterbuch, etc. ... Orgonaszótár, etc. ...*, Ed. CEOS, Nieuwkerken (B), 2000. ISBN: 90/73443-03-2.

RAMÓN, Andrés: *Diccionario de instrumentos musicales*. Ediciones Península, Barcelona, 2001. p. 195-200.

RICHARDOT, Bruno: *La Guerre (La bataille de Marignan) de Clément Janequin*. <http://www.tard-bourrichon.fr/musique%20JANEQUIN%20Bataille.html> 2006.

SILBIGER, Alexander: *Keyboard Music Before 1700*. Routledge, New York, 2004.

STEVENSON, Robert: *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1961. p. 316-318.

The complete keyboard works of Jan Pieterszoon Sweelinck, NM Classics 92119, kötetben megjelent tanulmány.

VALENÇA, Manuel: *A Arte Organística em Portugal (c.1326 – 1750)*. Editorial Franciscana. Província Portuguesa da Ordem Franciscana, Braga, 1990. p.150

VAZ, João: A interpretação das batallas ibéricas para órgão do século XVII: Uma leitura da *Batalha famosa* do manuscrito MM 43 da Biblioteca Municipal do Porto. In: Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología XXII. Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2006.

VENTE, M. A. & FLENTROP, D. A.: The Renaissance Organ of Évora Cathedral, Portugal. In: *The Organ Yearbook*. Vol. I., F. Knuf ed., Buren, The Netherlands, 1970. p.5-19.

VILLANUEVA DE SERRANO, Francesc: Mateo Flecha el Viejo en la catedral de Valencia: sus dos períodos de magisterio de capilla (1526 – 1531? y 1539 – 1541) y su entorno musical. *Anuario Musical*, No. 64., enero – diciembre 2009. p. 104 – 106, ISSN: 0211-3538

WALKLEY, Clive: *Juan Esquivel. A Master of Sacred Music during the Spanish Golden Age*, Studies in Medieval and Renaissance Music, No. 10., The Boydell Press, Woodbridge, Suffolk, 2010. p.86-99

WYLY, James: Historical notes on Spanish Façade Trumpets. In: *The Organ Yearbook*. A journal for the players & historians of keyboard instruments, Vol. VIII., F. Knuf, Buren, The Netherlands, 1977. p.41-55.

Felhasznált kották jegyzéke

ANTOLOGÍA DE ORGANISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVII. Tomo IV. Ed. Higinio Anglés, Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1966.

CONCEIÇÃO, Fr. Roque: Livro de obras de órgão. Ed. Klaus Speer. Fundação Calouste Gulbenkian, PM. A/11. Lisboa, 1967.

CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica de órgano, intitulado Facultad orgánica*, Estudio y transcripción de Miguel Bernall Ripoll, 3 vol., Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2005.

JANEQUIN, Clément: *A Csata, avagy a Marignano-i ütközet*, Editio Musica Budapest, 1987, Z.13340

JIMÉNEZ, Jusepe: Obras para teclado. Edición y transcripción de Javier Artigas Pina, José Luis Gonzáles Uriol, Jesús González López. Institución Fernando el Católico (C. S. I. C.), Excma Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2006.

EARLY SPANISH KEYBOARD MUSIC, An Anthology, Vol.II: The Seventeenth Century. Ed. by Barry Ife and Roy Truby, Oxford University Press, 1986.

FLORES DE MÚSICA. Vol I. Recopilación António Martín y Coll. Edición: Genoveva Cálvez, Academia de Arte e Historia de San Damásio, Fidelio Editorial, Galapagar (Madrid), 2007. ISMN: 979-0-9013141-0-8

OBRAS SELECTAS PARA ÓRGÃO: Ms. 964 da Biblioteca Pública de Braga. Ed. Gerhard Doderer. Fundação Calouste Gulbenkian, PM. A/25. Lisboa, 1974.

ORGANA HISPANICA: Iberische Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts für Tasteninstrumente. Heft I: Sechs spanische und portugiesische Batallas des 17. Jahrhunderts, Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag, Heidelberg, 1971.
WM 2231 SM