Assisi Szent Ferenc és a zene – a szent halálának 800. évfordulója alkalmából

A XIII. századi olasz laudák, rövid kitekintéssel Szent Kinga klarisszáinak repertoárjára



Giotto - Szent Ferenc elragadtatása, Assisi Szent Ferenc Bazilika felső temploma, XIII.század vége

Olaszországban 2025-ben és 2026-ban két jelentős évfordulót is ünnepeltünk Assisi Szent Ferenc (1181/82-1226) kapcsán, ezen belül is különösen az idei évben számos kulturális programot szerveztek halálának 800. évfordulója alkalmából. Assisi Szent Ferenc, Sienai Szent Katalinnal (1347–1380) együtt, Olaszország védőszentje. Szent Ferenc 1226. október 3-án halt meg, és mivel a népi vallásosság szempontjából is rendkívül fontos személyiségről van szó, tavaly az a döntés született, hogy október 4-ét ismét nemzeti ünneppé nyilvánítják Olaszországban. 2025-ben ünnepelték emellett az első olasz nyelvű, népnyelven írt középkori lauda[1], vagyis a *Laudes Creaturarum* (*A teremtmények dicsérete*), közismertebb nevén a *Naphimnusz*, vagy *Teremtmények éneke* születésének 800. évfordulóját is, melyet Assisi Szent Ferenc írt. Ez az évforduló is számos

[1] M. Dürrer, Régi olasz lauda-dallamok Cortona és Firenze, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 1996, 1.o.

kulturális eseménynek adott alkalmat, köztük sok koncertnek, amelyeken nekem is lehetőségem nyílt részt venni *Il Giardino delle Muse* nevű együttesemmel, mely kifejezetten a középkori repertoárra szakosodott. Mindezen szép és jelentős rendezvények ellenére mégis az a benyomásom, hogy az *„assisi szegény"* és a zene közötti kapcsolat – amely, mint látni fogjuk, igen fontos szerepet játszott a szent életében – nem kapja meg a kellő figyelmet. Véleményem szerint pedig ez a téma különösen érdekes, és lehetővé teszi, hogy még teljesebb képet alkossunk Ferencről! A cikkben leírtakhoz szükséges információk fő forrásául az *Assisi kompilációban (Compilatio Assisiensis)*[2] fennmaradt tanúságtételeket választom. Ez a kézirat a XIII. században készült, Szent Ferenc rendtársainak munkájaként.

„Altissimu, onnipotente, bon Segnore / tue so' le laude, la gloria e l'honore et / onne benedictione…" - ezekkel a szavakkal kezdődik a híres *Laudes Creaturarum*. Az Assisi kompiláció „*A teremtett világ és a Naphimnusz keletkezése*"[3] című fejezetében költői és megható leírást találunk arról a pillanatról, amikor Ferenc hozzáfog a lauda megírásához:
„*Egyik éjjel, miközben a boldog Ferenc a rá nehezedő sok megpróbáltatásra gondolt, szánalmat érzett önmaga iránt, és szívében így szólt: »Uram, siess segítségemre gyengeségeimben, hogy türelemmel tudjam elviselni őket!« […] Az Úr pedig ezt mondta neki: »Akkor hát, testvér, örvendezz és ujjongj teljes szívből gyengeségeidben és megpróbáltatásaidban; mostantól élj derűsen, mintha már az én országomban lennél.« » Ezért az ő dicsőségére, a magam vigasztalására és felebarátaim lelki épülésére új dicsőítő éneket szeretnék alkotni az Úrról és az ő teremtményeiről. « Ezután leült, elmélyülten gondolkodott, majd így szólt: Magasságos, mindenható, jó Uram… A szöveghez dallamot is komponált, amelyet megtanított társainak. Lelke olyan nagy édességgel és vigasztalással telt el, hogy hívatni akarta Pacifico testvért – akit világi korában „a versek királyának" neveztek, és aki kiváló énekmester volt –, valamint néhány jó és lelkiekben elmélyült testvért akart mellé adni, hogy járják a világot, hirdessék az igét, és dicsőítsék Istent."*

[2] Fonti Francescane, Editrici Francescane, Padova 2004
[3] Fonti Francescane, Assisi Kompiláció, A teremtett világ és a Naphimnusz keletkezése, 1614-1615, 946-948.o.

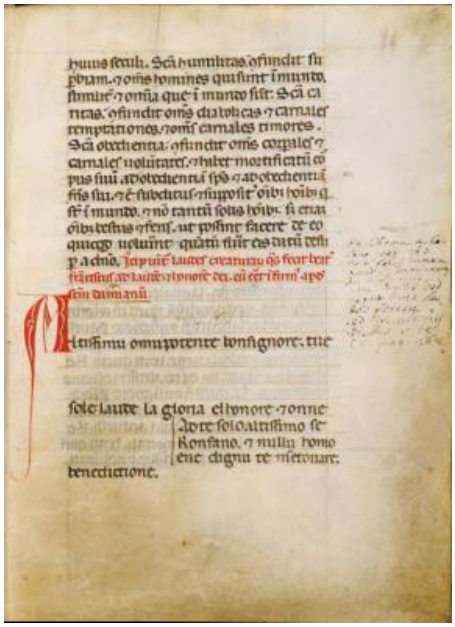
Ahogyan azt az *Assisi kompiláció* és a *Tommaso da Celano* (kb. 1190 – kb. 1265)[4] által írt *Vita secunda Sancti Francisci*[5] is megerősíti, Szent Ferenc a *Naphimnuszt* élete különösen nehéz időszakában, utolsó életévében komponálta, amikor már súlyos beteg volt. Erős szemfájdalomtól szenvedett egy olyan fertőzés következtében, amelyet a Szentföldön tett útja után kapott el, és amely csaknem teljesen megvakította - a fertőzés állandó könnyezést és a napfénnyel szembeni érzékenységet okozott neki. Mindezekhez erős gyomorfájdalom társult, amely öklendezést és vérhányást idézett elő. Ezekben a pillanatokban, *„amikor a betegség a leginkább gyötörte, ő maga kezdte énekelni az Úr dicsőítő énekeit, majd arra kérte társait, hogy énekeljenek ők is, hogy Isten dicséretének szemlélésében megfeledkezhessen betegségei és szenvedései keserűségéről. És így tett egészen halála napjáig."*[6]

Ezekből a beszámolókból számos fontos információhoz jutunk.
Mindenekelőtt megtudjuk, hogy Szent Ferenc a *Naphimnuszt* élete utolsó évében írta, amikor egészségi állapota már igen rossz volt. Zenei szempontból pedig azt, hogy az Assisi Szent *„maga kezdte énekelni"*, majd *„társaival is énekeltette"* a teremtmények dicsőítő énekeit. Ehhez még egy számomra rendkívül izgalmas tény is társul: Ferenc nemcsak a *Naphimnusz* szövegét írta meg, hanem a zenéjét is ő komponálta. További bizonyítékot arra, hogy a *Naphimnusznak* dallama volt és énekelték is, a *Laudes Creaturarum* legrégebbi, XIII.századi kéziratában[7] találunk (1. ábra). Ezen látható, hogy az első három verssor között üres helyeket hagytak.

---

[4] Celanói Tamás ferences szerzetes volt, aki személyesen ismerte Szent Ferencet. Írói és költői tevékenysége során két életrajzot is készített az általa képviselt rend alapítójáról: a Vita prima S. Francisci-t *(Szent Ferenc első életrajza)*, amely 1228 és 1229 között született, valamint a Vita secunda S. Francisci-t *(Szent Ferenc második életrajza)*, amelyet 1246 és 1247 között dolgozott ki. A két Vita nem áll szemben egymással, hanem kölcsönösen kiegészítik egymást. 1247 és 1257 között egy harmadik életrajz következik Szent Ferencről Tractatus de miraculis S. Francisci *(Értekezés Szent Ferenc csodáiról)* címmel. Őt tekintik a Dies irae szekvencia valószínű szerzőjének. 1255-ben megírja a Legenda S. Clarae Virginis-t (Szent Klára szűz legendája), amelyet Szent Klárának, azaz a klarissza rend – a ferencesek női ágának – alapítójának szentelt.

[5] *"Ezen alkalommal [azaz röviddel a halála előtt, Ferenc] szerzett néhány dicséretet a teremtményekről, amelyekben arra hívja őket, hogy dicsérjék, a maguk módján, a Teremtőt."*
[6] Fonti Francescane, Assisi Kompiláció, A teremtett világ és a Naphimnusz keletkezése, 1614-1615, 948.o.
[7] Assisi, Szent Ferenc Kolostor Könyvtára, 338. kódex, 33–34.o.



1.ábra – A 338-as kódex, 33–34. oldalak, Assisi, Szent Ferenc Bazilika kolostori könyvtára

Ezeket a helyeket azért hagyták szabadon, hogy be lehessen írni a kottavonalakat, amelyekre aztán a hangjegyek kerültek volna. Sajnos azonban – amint az a kéziraton is látható – Ferenc zenéje nem maradt fenn. Véleményem szerint ez rendkívül súlyos veszteség!

Az általam idézett szövegekből a lauda előadásmódjára vonatkozóan is derülnek ki nagyon érdekes információk, amelyeket a középkori repertoárral foglalkozóknak érdemes figyelembe venniük. Egyes részletekben ugyanis azt olvashatjuk, hogy a *Naphimnuszt* maga Ferenc énekelte, máskor pedig a rendtársai adták elő, az első esetben tehát szólóénekről, a másodikban kórusos előadásról beszélhetünk. Ez azt jelenti, hogy a laudának nem létezett egyetlen, kizárólagos előadásmódja, hanem az adott alkalomtól függően különböző formákban szólalhatott meg.

Ferenc és a zene kapcsolatának egy másik, különösen megható történetét az *Assisi kompiláció* 66., *„Az angyali líra”*[8] című fejezetében találjuk. A történet a következő szavakkal kezdődik:

„Abban az időben, amikor a boldog Ferenc Rieti közelében járt és szembetegsége miatt néhány napig Teobaldo Saraceno egyik szobájában lakott, egy alkalommal így szólt társához, aki világi korában megtanult lírán játszani…”

[8] Fonti Francescane, Assisi Kompiláció, A teremtett világ és a Naphimnusz keletkezése, 1614-1615, 929.o.

Ebből a rövid idézetből megtudjuk, hogy Ferenc, aki ekkor már szembetegséggel küzdött, korábban – amikor még *„a világban élt”*, vagyis mielőtt magáévá tette volna az Úr tanításait és megalapította volna a róla elnevezett rendet – megtanult középkori lírán játszani.
Az *Assisi kompiláció* latin nyelvű szövegében a hangszert magát “cythara” néven említik[9]. Annak meghatározása viszont, hogy pontosan milyen hangszeren játszott a szent, korántsem egyszerű feladat, a “cythara” szó ugyanis a középkori zeneelméleti és zenei értekezésekben többféle hangszert is jelölhetett, például citerát, lírát vagy hárfát. Lehetett pengetős hangszer, de a XI. századtól kezdve vonóval megszólaltatott változata is létezett.
Én úgy vélem, hogy az a “cythara”, amelyen Ferenc játszott, pengetős, lírához hasonlatos hangszer lehetett. Ez látható az alábbi képen is (2.ábra).



2.ábra - Wormsi Biblia, 1260 körül

A következtetésem elsősorban abból a tényből indul ki, hogy az *Assisi kompiláció* ugyanazon fejezetének következő részletében a "cythara” mellett a hárfa is említésre kerül, mint egy, a “cythara”-tól eltérő hangszer, másodsorban pedig abból, hogy a középkori ikonográfiában Dávid királyt, a zsoltárosok legkiválóbbikát jellemzően hárfával, vagy pengetős lírával szokták ábrázolni.

[9] magyarul többféleképpen fordítható, szövegkkörnyezettől függően. Lehet citera, lant vagy hárfa, de manapság gyakran líraként is hivatkoznak rá.

A 2.ábrán éppen Dávid királyt láthatjuk lírával. Ezért valószínű, hogy az a hangszer, amelyen Szent Ferenc játszott, valójában pengetős hangszer, egyfajta középkori líra lehetett.

Az Assisi kompiláció olvasását folytatva azt találjuk, hogy a szent egy alkalommal így szól egyik rendtársához:

„Testvérem, e világ fiai érzéketlenek az isteni dolgok iránt. Hangszereiket, líráikat, tízhúros hárfáikat és más hangszereiket Isten akarata ellenére hiúságra és bűnre használják, míg a régi idők szent emberei Isten dicsőítésére és lelkük megnyugtatására használták őket. Szeretném, ha titokban beszereznél nekem egy lírát[10] *valamely tisztességes embertől, és írnál vele számomra egy megfelelő dallamot. Ezt arra használnánk, hogy kísérjük az Úr szavait és dicsőítését. Testemet súlyos betegség és szenvedés gyötri; a líra hangjával szeretném a testi fájdalmat enyhíteni, és azt a lélek örömévé és vigasztalásává alakítani. Ferenc ugyanis betegsége idején néhány dicsőítő éneket szerzett az Úr tiszteletére, és időnként megkérte társait, hogy énekeljék el ezeket Isten dicsőségére, saját lelkének vigasztalására, valamint felebarátaik lelki épülésére.”*

Ebből a részletből két fontos információt nyerhetünk.
Az első arra vonatkozik, hogy a *Laudes Creaturarum* énekes előadásához Szent Ferenc hangszeres kíséretet is elképzelhetőnek tartott. Ez az előadási gyakorlatra vonatkozó utalás rendkívül fontos számomra, hiszen én is ezzel a repertoárral foglalkozok, ez pedig olyan értelmezési lehetőségeket nyit meg, amelyek a laudák repertoárjának előadásában általában is alkalmazhatók.
A második fontos információ az a szerep és feladat, melyet az assisi szent a zenének tulajdonított. Ferenc számára a zene, különösen pedig a líra hangja képes volt *„enyhíteni a testi fájdalmat, és azt a lélek örömévé és vigasztalásává alakítani”*. Ferenc tehát fájdalomcsillapító erőt tulajdonított a zenének, amely enyhítheti a betegségből fakadó szenvedést. Az általa leírt, mintegy előzetes orvosi terápiának tekinthető gyakorlat napjainkban is ismert és viszonylag gyakran alkalmazzák.
Ezenkívül az assisi szent – feltehetően részben Platón és Arisztotelész filozófiai elméleteire támaszkodva – úgy vélte, hogy a zenének *„a felebarát lelki épülését”* is szolgálnia kell. Ez azt jelenti, hogy a zene etikai értelemben is neveli az embert, és Szent Ferenc szándéka szerint a lehető legközelebb vezeti őt az Úr parancsolatainak követéséhez.

[10] ”cythara”

Visszatérve az *Assisi kompilációhoz*, a *"Szent Ferenc vidámságáról és a francia nyelven való éneklésről"*[11] című fejezetben a szent és a zene kapcsolatának egy újabb, meglepő leírásával találkozunk:

„Néha a következőképpen viselkedett. Amikor a lélek legédesebb dallama forrongott a mellkasában, ez kívülről is megnyilvánult francia nyelvű hangokban, és az isteni sugallat forrása, amelyet füle titokban érzékelt, francia nyelvű ujjongásban áradt túl. Néha pedig – amint azt saját szememmel láttam – felvett a földről egy fadarabot, bal karjára fektette, majd jobb kezével egy fonállal meghajlított vonót fogott, és végighúzta rajta, megfelelő mozdulatokkal kísérve a játékot, mintha viellán (fidulán) játszana. Közben franciául énekelte az Úr dicséretét. Nem sokkal később ez az örömteli lelkesedés könnyekben ért véget, és az ujjongás az Úr szenvedése feletti gyásszá változott."

Ebből a tanúságtételből mindenekelőtt azt tudjuk meg, hogy Ferenc, amikor „isteni sugallatot" érzett, képes volt rögtönözve, francia nyelven szent témájú verseket énekelni. Ez a kétségkívül nem mindennapi képesség ismét a szent zenei és költői tehetségére hívja fel a figyelmünket. Ez a képesség különösen figyelemre méltó a szövegalkotás szempontjából, hiszen nem olaszul, hanem franciául énekelt, ami arra enged következtetni, hogy Ferenc nagyon jól ismerte ezt a nyelvet.
Ezen a ponton magától adódik a kérdés: hogyan és mikor tanulhatta meg a Ferenc a franciát?

Mindenekelőtt fontos megemlíteni, hogy a szentet édesanyja eredetileg Giovanni, azaz János névre keresztelte. Később azonban édesapja, Pietro di Bernardone, aki gazdag posztókereskedő volt, és Franciaországgal is kereskedelmi kapcsolatokat ápolt, úgy döntött, hogy fiát inkább Francesco-nak (Ferencnek) nevezi el. A név jelentése nagyjából annyit tesz: „francia", tehát egyfajta tisztelgés volt ez az előtt az ország előtt, amellyel üzleti kapcsolatokat tartott fenn, s ahonnan vagyonának egy része származott.
De vajon Pietro di Bernardone munkájából adódóan beszélt-e franciául?

[11] Fonti Francescane, Assisi Kompiláció, Szent Ferenc vidámságáról és a francia nyelven való éneklésről, 1567, 901.o.

Ferenc édesanyja előkelő származású asszony volt, akit Giovannának hívtak, de Monna Pica di Bourlemont[12] néven is ismerték. Származása talán Provence-hoz kötődött. Lehetséges volna, hogy Ferenc francia tudása – vagy talán inkább provence-i nyelvtudása – édesanyja tanításainak köszönhető?

Emellett nem szabad megfeledkeznünk arról sem, hogy Szent Ferenc jómódú családban született, ezért nagyon valószínű, hogy neveltetése – ahogyan az a korabeli tehetősebb családokban megszokott volt – magában foglalta a francia vagy provence-i nyelv ismeretét, valamint kedvező adottságok esetén a zene elméleti és gyakorlati tanulását is.[13]

A szent zenei képzettségének további lehetséges bizonyítékaként hozzáteszem, hogy Ferenc tizennégy éves koráig az assisi San Giorgio-székesegyház iskolájába járt (ma ezen a helyen a Szent Klára Bazilika áll), ahol kanonokok tanították, ezért valószínűsíthető, hogy ezekben az években a gregorián ének tanulásán keresztül is közelebbi kapcsolatba került a zenével, illetve emlékeztetnék arra, hogy a XII-XIII. századi Itáliában a világi költészetben a provence-i nyelvet használták. Történt ez olyannyira, hogy mind a félsziget legjelentősebb udvaraiban vendégeskedő okszitán trubadúrok[14], mind pedig az itáliai trubadúrok[15] okszitán nyelven írták verseiket. Végül az a tény is, hogy Ferenc – amint azt az *Assisi kompiláció* korábban idézett részletében olvashattuk – viellán (fidulán) való játékot utánzott, miközben énekelt, valóban egy trubadúrra vagy egy középkori énekmondóra emlékeztet bennünket.



[12] Ferenc anyjával kapcsolatban több a feltételezés, mint a bizonyosság.

[13] A zene elméleti és filozófiai szinten a hét szabad művészet oktatásának része volt a quadriviumon belül, az aritmetikával (számtan), geometriával (mértan) és asztronómiával (csillagászat) együtt.

[14] A trubadúroknak otthont adó legjelentősebb itáliai udvarok közül megemlítem: a Malaspina családot Oramalában és Mulazzóban, a Bonifacio családot Monferratóban, az Este családot Padovában, a da Romano családot Trevisóban, a Traversari családot Ravennában, valamint II. Sváb Frigyes udvarát Pugliában és Szicíliában.

[15] Sordello da Goito, Lanfranco Cigala, Bartolomeo Zorzi, Bonifacio Calvo, Percivalle és Simone Doria, Rubertino Buvalelli és Alberico da Romano.

Perdignon trubadúr, miközben viellán játszik, MS I 49 10

A Ferenc és a középkori énekmondó, a *giullare* közötti hasonlóság nem véletlen, és nem is az én saját meglátásom, hanem magától a szenttől ered. Ugyanabban a fejezetben, amelynek címe "*A teremtett világ és a Naphimnusz keletkezése"*[16], a következőket olvashatjuk:

„[Ferenc] azt kívánta, hogy először egyikük, aki képes prédikálni, mondjon beszédet a népnek, majd annak befejeztével mindannyian együtt énekeljék az Úr dicséretét, Isten énekmondóihoz hasonlóan. Amikor a dicsőítő énekek véget értek, a prédikátornak ezt kellett mondania a népnek: » Mi az Úr énekmondói vagyunk, és az a jutalom, amelyet tőletek kívánunk, a következő: éljetek igaz bűnbánatban.« Majd hozzátette: »Mik is Isten szolgái, ha nem az ő énekmondói, akiknek az a feladata, hogy megindítsák az emberek szívét, és a lelki öröm felé emeljék azt?«"

Az, hogy Ferenc a középkori énekmondóhoz hasonlítja magát, természetesen nem véletlen. A giullare és a giullaressa, vagyis a férfi és női énekmondó alakja alapvető szerepet töltött be a középkori társadalomban, és szorosan kapcsolódott a zene, a költészet és a tánc világához. Bár az énekmondók pontos meghatározása nehézségekbe ütközik, leegyszerűsítve két típusukat különböztethetjük meg. Az első csoportba az udvari énekmondók tartoztak. Ők képzett művészek voltak, akik bizonyos esetekben nélkülözhetetlen szerepet játszottak a trubadúrok műveinek közvetítésében. A második csoportot a vásári és utcai énekmondók alkották, akiket a papság megrögzött bűnösöknek tekintett. Nagyon szegények voltak, vándorló életet éltek és zenei felkészültségük általában szerényebb volt - olyannyira, hogy a trubadúrok maguk is megvetették őket, mert úgy vélték, tönkreteszik a műveiket. A nép ezzel szemben nagyon szerette az előadásaikat, hiszen vidámságot vittek a mindennapokba. Valószínű, hogy Ferenc – aki életét az anyagi szegénységre, ugyanakkor a lelki gazdagságra alapozta – elsősorban az utóbbiakra gondolhatott. Ferencék maguk is rendkívül szegények voltak, ugyanakkor örömet szereztek a legelesettebbeknek. Nem véletlen tehát, hogy a *„Szegényke" ("Il poverello")* szerint az énekmondók feladata az emberi szív megindítása és a lelki öröm felé emelése.

Az az elképzelés, hogy a zenének meg kell indítania az embert, és fel kell emelnie a lelkét, kifejezetten modernnek ható gondolat. Amint azt a zene és a betegség kapcsolatáról szóló részben már említettem, hasonló elképzeléssel többek közt négy évszázaddal később, a barokk

[16] Fonti Francescane, Assisi Kompiláció, A teremtett világ és a Naphimnusz keletkezése, 1615, 948.o.

affektuselméletben is találkozhatunk, természetesen az esztétikai és stiláris különbségek figyelembevételével.

Egy másik értékes információ, amely ezúttal inkább az előadói gyakorlat lehetséges rekonstruálásához kapcsolódik, arra utal, hogy a dicsőítő énekeket mindenkinek együtt kellett énekelnie, úgy, ahogyan azt az énekmondók tették volna. Igyekezve elkerülni Ferenc szavainak túlértelmezését ez az utalás számomra a *Teremtmények énekének* vidám, hangszeres kísérettel megszólaló, kórusszerű előadását idézi fel, amely akár táncritmusra is épülhetett. Ez az elképzelés meglehetősen távol áll a gregorián énekhez hasonló, vagy legalábbis meditatív jellegű előadásmódtól. Ferenc számára tehát az Úr dicsérete örömteli kellett hogy legyen, ahogyan a derűs bűnbánatban megélt életnek is boldogságot kellett hordoznia.

A Szent Ferenc és a zene közötti kapcsolatot bemutató másik, különösen érdekes részletet szintén az *Assisi kompilációban*, a *Cantico per le clarisse*[17] *(„Ének a klarisszák számára")* című fejezetben találjuk.

„Ugyanezekben a napokban és ugyanazon a helyen, miután Boldog Ferenc megkomponálta a teremtményekről szóló dicsőítő éneket az Úr tiszteletére, szent szövegeket is írt dallammal együtt, hogy nagyobb vigaszt nyújtson a San Damiano kolostor szegény úrhölgyeinek, különösen azért, mert tudta, mennyire elszomorítja őket az ő betegsége."

E néhány sorból megtudhatjuk, hogy Ferencről szembetegsége és gyomorpanaszai idején a San Damiano kolostorban gondoskodtak. Itt éltek a klarisszák, vagyis a ferences rend női megfelelőjének tagjai. A rendet Assisi Szent Klára (1193–1253) alapította és vezette, barátja és szellemi mentora, Ferenc példáját követve.

[17] Fonti Francescane, Assisi Kompiláció, A teremtett világ és a Naphimnusz keletkezése, 1617, 950.o.



Giotto, Szent Klára, Chiesa Santa Croce, Firenze 1317/28

Sajnos ezeknek a kompozícióknak sem maradt fenn a dallama, csupán a szövegük[18]. Ennek ellenére az *Assisi kompiláció* szövege ismét tanúsítja Ferenc költői és zeneszerzői képességeit is, természetesen a szenvedők iránti embersége mellett. Az assisii szentnek az a nagylelkű gesztusa, amellyel zenén és költészeten keresztül akarta megvigasztalni szerzetesnővéreit, azonban úgy tűnik, ellentmond azoknak a San Damiano-i apácákra vonatkozó igen szigorú reguláknak, melyeket IV. Ince pápa 1253. augusztus 9-én, mindössze két nappal szent Kinga halála előtt hagyott jóvá.

A klarisszák regulájának *„Vezeklés és böjt. A gyónás és az áldozás”* című részében, az első pontban a következőt olvashatjuk:

„Azok a nővérek, akik tudnak olvasni, a kisebb testvérek szokása szerint végezzék a zsolozsmát, ezért birtokoljanak breviáriumokat, és azokat ének nélkül olvassák.”[19]

A szabályzat szerint tehát az isteni zsolozsmát, amely a mai imaórák liturgiájának felel meg, nem énekelni, hanem felolvasni kellett. A zsolozsma „szegénységének” az egyszerűségben megélt élet

[18] Fonti Francescane, 263/1
[19] https://www.ofsliguria.it/wp-content/uploads/2017/09/Regola-CdA.pdf

eszményét kellett tükröznie. Mindannak, amit a nővérek tettek – beleértve a zsolozsmát is –, ezt az egyszerűségre törekvő, Istennek felajánlott életformát kellett kifejeznie.

Szent Klára halála után tíz évvel, 1263-ban IV. Orbán pápa új regulát adott ki, amelynek címe *Datum apud Urbem Veterem, decimo quinto kalendas novembris, pontificatus nostri anno tertio („Kelt Orvietóban, november kalendája előtt a tizenötödik napon*[20]*, pápaságunk harmadik évében”)*[21]. Az új pápai rendelkezések nyomán a klarisszák két csoportra váltak szét: a damianitákra, akik a San Damiano kolostorhoz kötődő, Szent Klára által megfogalmazott regulához ragaszkodtak, valamint az urbanistákra, akik IV. Orbán új előírásait követték.

Az urbanista regula megengedőbb volt elődjénél: lehetővé tette a nővérek számára a javak birtoklását és az éneklést is. Az apátnő emellett felhatalmazást kapott arra is, hogy előmozdítsa a zeneileg tehetségesebb és műveltebb nővérek zenei képzését.[22]

De milyen zenét játszottak vagy énekeltek a klarisszák kolostoraiban?

A középkori női kolostorok zenei repertoárját rendkívül nehéz rekonstruálni, néhány ritka és kivételes emléket leszámítva[23]. Szerencsére azonban – talán éppen IV. Orbán regulájának köszönhetően – két lengyelországi, urbanista klarissza-kolostorból fennmaradt néhány olyan zenei példa, amely képet adhat az ottani apácák gyakorlatáról.

Az első kolostor Krakkóban, Skałában működött, melyet 1257 körül alapított Salomea lengyel hercegnő (1211/12–1268). A második Stary Sączban volt, amelyet 1280-ban Árpád-házi Szent Kinga magyar hercegnő (körülbelül 1224–1292) alapíttatott.

---

[20] A novemberi kalendae előtti tizenötödik nap november 18-nak felel meg.

[21] A klarisszák regulájának története szerint Szent Ferenc kezdeti útmutatásai után, 1215-ben, a IV. Lateráni zsinat XIII. kánonjának rendelkezése alapján el kellett fogadniuk a bencés regulát. 1218-ban Ugolino de Conti di Segni bíboros, a későbbi IX. Gergely pápa egy új, különösen szigorú regulát fogalmazott meg, amely előírta a kötelező klauzúrát (elzártságot). Időközben Klára átdolgozta ezt a regulát, és elkészítette azt, amelyet aztán IV. Ince pápa 1253-ban jóváhagyott. 1263-ban jelent meg IV. Orbán pápa új regulája.

[22] Agnieszka Budzinska – Bennet, Poor Clares, rich in music: unique polyphonic Benedicamus Domino settings from southern Polish convents in the late 13th and early 14th centuries. https://www.academia.edu/95974257/Poor_Clares_rich_in_music_unique_polyphonic_Benedicamus_Domino_settings_from_southern_Polish

[23] Különösen arra a zenére utalok, amelyet Pierre Abélard komponált a Paraklétosz-monostor számára, ahol Heloïse volt az apátnő, valamint a Las Huelgas kódexre, amelyet a ciszterci apácák használtak a Burgos városa közelében található Santa María de la Real de Las Huelgas monostorban. Ezekhez társul az apátnő, Bingeni Szent Hildegárd (1098–1179) által vezetett bencés monostor esete is, akinek kompozíciói sajátosságuk miatt egyedülállóak a gregorián énekek közt. Egy másik fontos példát találunk Landsbergi Herrad (1130–1195), a hohenburgi zárda apátnője személyében (Hortus deliciarum című művében láthatjuk néhány rövid zenei kompozícióját).

Mielőtt megvizsgálnánk a Stary Sącz-i kolostorban énekelt lehetséges repertoárt, érdemes röviden áttekinteni Szent Kinga életét, hogy jobban megérthessük személyiségét és családi hátterét.
Kinga apja IV. Béla magyar király (1206–1270), anyja pedig a bizánci származású Laszkarisz Mária királyné (1207/8–1270) volt. Kinga mellett annak tíz testvére közül még két nővére is vallásos életet választott. Az egyikük a jól ismert Árpád-házi Szent Margit (1242–1271) volt, aki domonkos apácaként élt. A másik Boldog Jolenta, más néven Jolán lengyel hercegnő (1235–1298), aki Boleszláv, Nagy-Lengyelország kegyes hercegének (1224/7–1279) feleségeként kezdetben a ferences harmadrend világi tagjai közé tartozott. Ezt a harmadrendet szintén Szent Ferenc alapította az első rend, vagyis a ferences testvérek, valamint a második rend, a klarisszák mellett. Amikor Jolenta 1279-ben megözvegyült, úgy döntött, hogy klarissza apácának áll, és belépett abba a kolostorba, ahol nővére, Kinga és saját lánya is élt. Kinga halála után Jolenta a maga által alapított gnieznói kolostorba költözött, hogy elmeneküljön a mongol betörések elől. Később itt is halt meg. Emellett Kinga, Margit és Jolenta egyaránt Árpád-házi Szent Erzsébet (1207–1231) unokahúgai voltak. Erzsébet, miután megözvegyült türingiai Szent Lajos (1200–1227) feleségeként, hercegnői rangja ellenére maga is a ferences harmadrendhez csatlakozott[24].
Mindezekből láthatjuk, hogy Szent Kinga mélyen vallásos családi környezetben nőtt fel, amelyre erőteljesen hatottak Szent Ferenc tanításai. Nem meglepő tehát, hogy Kinga maga is klarissza apáca kívánt lenni. A szentnek a mély vallásosság mellett a zene iránt is nagy szenvedélye volt. Erről tanúskodik egy késői, névtelen életrajzi mű, az 1401-ben írt, majd 1447-ben átdolgozott V*ita et miracula Sanctae Kyngae Ducisse Cracoviensis („Szent Kinga, Krakkó hercegnéjének élete és csodái”)*. Ebben azt olvashatjuk, hogy az apátnő a matutinum, vagyis a hajnali zsolozsmaéneklésekor a következőket tapasztalta:

„…és minél szebben és áhítatosabban énekeltek a nővérek, annál inkább úgy hangzottak fel fülében, áhítatának köszönhetően, mint az angyalok hangjai.”[25]

---

[24] Bár a dokumentum már nem létezik, a történet szerint a szent – a thüringiai ferences testvéreknek nyújtott jótékony gondoskodása elismeréseként – egy áldásokkal teli levelet kapott Szent Ferenctől. https://lanuovabq.it/it/santa-elisabetta-dungheria-1-1-1

[25] Agnieszka Budzinska – Bennet, Poor Clares, rich in music: unique polyphonic Benedicamus Domino settings from southern Polish convents in the late 13th and early 14th centuries.

Kinga zene iránti érdeklődésének köszönhetően gondoskodott arról, hogy kolostorában számos graduále és antifonále álljon rendelkezésre. A különféle zenei könyvek között volt egy olyan is, amely mintegy hatvan orgánumot és többszólamú motettát tartalmazott a párizsi Notre-Dame-i iskola repertoárjából, melyek Leoninus és Perotinus lenyűgöző *Magnus Liber Organi* című gyűjteményének zenei világához kapcsolódtak.

Ezeken a kompozíciókon kívül két szólamú, a Benedicamus Domino gregorián dallamára épülő polifonikus művek is fennmaradtak a kolostorában. Ez a zenei forma a cantus planus binatim műfajába tartozik. Olyan kompozíciókról van szó, amelyekben a gregorián dallamot hordozó vox principalis, vagyis a tenor adott volt, míg a második szólamot, a discantust – azaz a vox organalist –a XIII. századi ellenpont szabályai szerint rögtönözték.

Mindez arra utal, hogy a lengyel apácák ismerték a gregorián éneket, el tudták énekelni a Párizsból érkező új polifonikus műveket, és képesek voltak két szólamot rögtönözni. Az urbanista klarisszák tehát koruk zenei színvonalának megfelelő képzésben részesültek, és komoly zenei készségekkel rendelkeztek. Nem sokkal halála előtt, 1292. július 25-én Szent Kinga abban a kegyelemben és vigaszban részesült, hogy látomásában megjelent neki Szent Ferenc[26]. Az eddigiekből jól látható, hogy Szent Ferenc tanításai és személyes példája már életében is rendkívüli hatást gyakorolt a legkülönbözőbb társadalmi és kulturális hátterű emberek lelki életére.



Giotto: Assisi Szent Ferenc megkapja a stigmákat, Assisi Szent Ferenc Bazilika, felső templom, Assisi, XIII. század vége

Sajnos nem maradtak fenn azok a zeneművek, amelyeket Assisi Szent Ferenc a *Naphimnuszhoz* (*A teremtmények éneke*), illetve a San Damiano-i kolostor klarisszái számára írhatott, így művei

[26] https://www.santiebeati.it/dettaglio/91017

ma már nem énekelhetők, és zenetudományi szempontból sem tanulmányozhatók közvetlenül. Másrészt viszont szerencsére két olyan, kottával fennmaradt laudát ismerünk, amelyeket kifejezetten az Assisi Szent tiszteletére komponáltak.

E két dallam címe: *Laudar vollio per amore* és *Sia laudato San Francesco*. Mindkettőt a rendkívül értékes, 91-es jelzetű *Cortonai Laudárium*[27] őrzi, amely a XIII. század utolsó harminc évéből származik. A *Sia laudato San Francesco* dallama emellett a *Magliabechiano 18-as Laudáriumban*[28] is megtalálható, amely a XIV. század első felében készült. A *Cortonai Laudárium*[29] összesen 46 dallamot őriz: ezek közül a *Laudar vollio per amore* a 36., míg a *Sia laudato San Francesco* a 37. számú. A *Magliabechiano 18-as kódexben*[30] 89 dallam található, és a *Sia laudato San Francesco* a 78. helyen szerepel[31]. Ez a két legfontosabb olyan laudárium, amely zenei lejegyzést is tartalmaz[32], de emellett más kódexeket is meg kell említenünk, amelyek vagy teljes dallamokat, vagy – mindenekelőtt – zenei töredékeket tartalmaznak[33]. E kéziratok közül kettő különösen fontos: az egyik a *Luccai Állami Levéltárban*[34], a másik pedig Firenzében[35] található. A zenét tartalmazó kódexek mellett továbbá számos olyan kézirat is fennmaradt, amelyek lauda szövegeket őriznek, de kottát nem tartalmaznak.

Az a tény, hogy viszonylag nagyszámú kézirat hagyományozta ránk a laudaköltészet repertoárját mind zenei lejegyzéssel, mind anélkül, a népnyelvű lauda rendkívüli elterjedtségéről és vitalitásáról tanúskodik a XIII. századi Itáliában. Érdekes megfigyelni, hogy a különböző zenei laudáriumokban esetenként ugyanazok a laudák is megtalálhatók, esetenként teljesen azonos dallammal, néha viszont jelentős eltérésekkel. E repertoár fennmaradása és megőrzése annak köszönhető, hogy a laudesi testvériségek többsége annak idején úgy döntött, hogy saját énekeit nagy, antologikus kódexekbe gyűjti össze. A *Cortonai Laudárium 91* például a *Santa Maria delle Laude Testvériség* tulajdonába tartozott. Ez a testvérület Cortonában, a kifejezetten Szent

---

[27] Cortona (AR), Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, MS 91
[28] Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Laudario Banco Rari 18 (ex Magliabechiana II, I, 122)
[29] M. Dürrer, Altitalienische Laudenmelodien Cortona und Florenz, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 1996, 2.o.
[30] https://imslp.org/wiki/Laudario_di_Cortona_(Anonymous)
[31] M. Dürrer, Altitalienische Laudenmelodien Cortona und Florenz, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 1996, 39-85.o.
[32] M. Dürrer, Altitalienische Laudenmelodien Cortona und Florenz, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 1996, 2.o.
[33] A.Ziino, Laudi e miniature fiorentine del primo trecento, Studi musicali 7 (1978), 39-83.o.
[34] 93 - Archivio di Stato, Lucca
[35] Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magliabechiana XXXVI 28

Ferencnek szentelt templomban működött. A *Magliabechiano 18* ezzel szemben a firenzei ágostonos templomban összegyűlő *Santa Maria delle Laude di Santo Spirito Testvériség* tulajdonát képezte.

Mielőtt belekezdenék a Szent Ferencnek szentelt két lauda elemzésébe, úgy gondolom, hogy a repertoár és történelmi jelentőségének jobb megértése érdekében feltétlenül érdemes kitérnem arra, hogy milyen okok vezettek a laudesi testvériségek kialakulásához, illetve mi volt a lauda végső célja.

Bár a laudesi testvériségek megalakulásának pontos időpontját nem tudjuk meghatározni, azt megállapíthatjuk, hogy már a XIII. század második felét megelőzően is léteztek olyan világi hívekből álló testvériségek, amelyek azért gyűltek össze, hogy a liturgián kívül vallásos énekeket adjanak elő. Bár ebből az időszakból származó énekek sajnos nem maradtak fenn, feltételezhető, hogy szövegeik már akkor is népnyelven íródtak, és latin eredetű szövegekből származtak, vagy azok parafrázisai voltak[36]. A népnyelv használatára egy XIII. század első feléből származó lauda szövegében Szent Ferenc *Naphimnusza* is alapvető példaként és kiindulópontként szolgál. Ugyanakkor különösen fontos – elsősorban formai, nem pedig nyelvi szempontból – a *Rayna potentissima, sovra el cel siti asaltata* című költemény is, amely teljes egészében Mária alakjának van szentelve, s ami a legrégebbi fennmaradt monorímes *lassa*, vagyis olyan középkori francia költészeti forma, amely változó számú nyolc-, tíz- és tizenkét szótagos verssorból áll. A mű valószínűleg 1254 előtt keletkezett, és szerkezete hasonlít ahhoz a formához, amely később a lauda klasszikus szerkezetévé vált.

Történelmi és társadalmi szempontból több tényező is jelentős lendületet adott a laudesi testvériségek kialakulásának. Az első ilyen tényezőt a ferences és domonkos szerzetesek prédikációi jelentették. Nem szabad ugyanis megfeledkeznünk arról, hogy a XII. és XIII. századot az egyházi és a világi hatalmak közötti folyamatos politikai küzdelmek jellemezték - ebben a bizonytalan, ingatag és veszélyes történelmi környezetben a szerzetesek pedig a békét hirdették. Természetes volt, hogy a nép köréjük gyűlt, hiszen az emberek szerették volna elmélyíteni vallásosságukat, ugyanakkor mindennapi igényük volt a kölcsönös szolidaritás és támogatás is. A

[36] M. Dürrer, Altitalienische Laudenmelodien Cortona und Florenz, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 1996, 1.o.

laudesi testvérületek összejöveteleinek gyakorisága változó volt: egyes közösségek évente csak néhány alkalommal találkoztak, mások hetente tartottak összejöveteleket[37]. Ebben a rendkívül erőteljes vallásos légkörben az énekelt lauda a szent szövegek megértésének és az azokon való elmélkedésnek egyik leghatékonyabb eszközévé vált, a zene ugyanis segítette a költői szövegek memorizálását, így a hívők könnyebben tudták gyakorolni a *ruminatio*[38] módszerét. Ez a kifejezés szó szerint „kérődzést" jelent, átvitt értelemben pedig azt az elmélkedő folyamatot, amelynek során az ember a vallásos gondolatokat folyamatos ismétléssel mintegy „megrágja", „megemészti". A laudák szövegei többek között szentek életét beszélték el – ahogyan ez a Szent Ferencnek szentelt énekek esetében is történt –, de bibliai személyek történeteit is feldolgozták és természetesen az evangéliumokban elbeszélt események is gyakran megjelentek bennük. Ezeken a történeteken keresztül a hívőket arra ösztönözték, hogy elgondolkodjanak az adott történeteken, és lehetőség szerint saját viselkedésüket is azokhoz igazítsák. A laudák szövegeinek szerzői tehát a Szentírásból merítettek ihletet, majd annak tartalmát saját egyéni módjukon dolgozták át. Az egyes testvériségek maguk is írtak laudákat, amelyeket később más testvériségek énekeivel cseréltek ki. Így alakult ki és terjedt el aztán egy széles körben ismert lauda-hagyomány, és ez lehet az egyik oka annak is, hogy bizonyos laudák több különböző kéziratban is megtalálhatók[39]. Bár a laudák szinte kivétel nélkül névtelenek, a *Cortonai Laudáriumban* négy olyan ének is található – a 7., 13., 29. és 45. számú –, amelyekről tudjuk, hogy *Ser Garzo* művei. Nevét, amely az egyetlen információ, amellyel személyéről rendelkezünk, azért ismerjük, mert az említett laudák utolsó versszakának végén szerepel. Más laudákat a kéziratos antológiák a ferences szerzetesnek, *Todi Jacoponénak* (kb. 1240–1306) tulajdonítanak, ám ezek közül több valójában "csak" *apokrif*, vagyis tévesen neki tulajdonított mű, minden valószínűség szerint annak köszönhetően, hogy *Jacopone* nagy hírnévre tett szert azzal a mintegy száz népnyelven írt laudával, amelyet viszont valóban ő komponált.

A lauda és a laudesi testvériségek elterjedését elősegítő második tényező kétségtelenül a nyelvi összetevő volt. A XII. és XIII. században - tehát a vallásos lelkesedés rendkívül intenzív

[37] E. Del Zotto, «Quae est ista quae progeditur quasi aurora consurgens [..]?» (Cant. 6,9). Interpretazioni bibliche nella lirica in volgare del XIII e XIV secolo., Tesi di laurea aacc 2022/2023, 13-15.o.
[38] E. Del Zotto, «Quae est ista quae progeditur quasi aurora consurgens [..]?» (Cant. 6,9). Interpretazioni bibliche nella lirica in volgare del XIII e XIV secolo., Tesi di laurea aacc 2022/2023, 18-19.o.
[39] E. Del Zotto, «Quae est ista quae progeditur quasi aurora consurgens [..]?» (Cant. 6,9). Interpretazioni bibliche nella lirica in volgare del XIII e XIV secolo., Tesi di laurea aacc 2022/2023, 13-15.o.

időszakában - a latin nyelv, amelyen a szent szövegeket írták, olvasták és előadták már nem tudta teljes mértékben kielégíteni a világi hívek új lelki igényeit, hiszen ők többnyire nehezen értették ezt a nyelvet. Így tehát a templomokon és kolostorokon kívül (ahol a latin nyelv továbbra is megmaradt a vallási szertartások hivatalos nyelvének) a népnyelv bevezetése igyekezett kielégíteni a világi hívek új igényeit és érzékenységét, ami aztán a későbbiekben is meglepően hatékony megoldásnak bizonyult. A szent szövegek latinról népnyelvre történő átültetése azonban nem korlátozódott egyszerű fordításra. Sokkal összetettebb átdolgozási folyamatot jelentett, amely írásos betoldásokat és bővítéseket is magában foglalt. Ezeket – ahogyan már említettük – maguk a testvériségek világi tagjai készítették. Az átdolgozott szöveget ezt követően megzenésítették, így alkalmassá téve őket a már említett ruminatio gyakorlására.

Ebből a szempontból ismét Szent Ferenc *Naphimnusza* szolgál kiváló példaként, amely nem csupán a 148. zsoltár fordítása, hanem mindenekelőtt annak önálló átdolgozása. Míg a 148. zsoltárban a teremtmények feladata az, hogy dicsőítsék az Urat, addig a *Naphimnuszban* az Urat azért dicsőítik, mert ő teremtette meg a teremtményeket. Továbbá, míg a zsoltár csupán felsorolja a teremtményeket, addig az assisi szent énekében mindegyikük sajátos tulajdonságot kap. Ferenc *Naphimnusza* a „nővérünkkel, a halállal" (sorella morte) kapcsolatos dicsőítéssel zárul. Ez a téma a 148. zsoltárban egyáltalán nem szerepel[40].

Íme a két mű összehasonlítása:

148.zsoltár /Károli-fordítás/	***Naphimnusz /Sík Sándor fordítása/***
1. *Dicsérjétek az Urat! Dicsérjétek az Urat az egekből; dicsérjétek őt a magasságban!* ***2.*** *Dicsérjétek őt angyalai mind; dicsérjétek őt minden ő serege!*	*Mindenható, fölséges és jóságos Úr,* *Tied a dicséret, dicsőség és imádás,* *És minden áldás.* *Mindez egyedül téged illet, Fölség,*

[40] E. Del Zotto, «Quae est ista quae progeditur quasi aurora consurgens [..]?» (Cant. 6,9). Interpretazioni bibliche nella lirica in volgare del XIII e XIV secolo., Tesi di laurea aacc 2022/2023, 32, 36-38.o.

3. *Dicsérjétek őt, nap és hold; dicsérjétek őt mind, fényes csillagai!* ***4.*** *Dicsérjétek őt egeknek egei, és ti vizek, amelyek az ég felett vagytok!* ***5.*** *Dicsérjék az Úrnak nevét, mert ő parancsolt és előállottak azok.* ***6.*** *Örökkévalókká tette őket mindörökké; törvényt szabott, amely el nem múlik.* ***7.*** *Dicsérjétek az Urat a földről: vízi állatok és minden mélység!* ***8.*** *Tűz és jégeső, hó és köd, szélvihar, amely az ő rendeletét cselekszi;* ***9.*** *Hegyek és minden halmok, gyümölcstermő fák és minden cédrusok;* ***10.*** *Vadak és minden barmok, csúszómászók és szárnyas állatok;* ***11.*** *Földi királyok és minden nemzet, fejedelmek és a földnek minden bírái;* ***12.*** *Ifjak és szüzek, vének gyermekekkel:* ***13.*** *Dicsérjék az Úrnak nevét, mert csak az ő neve magasztos; az ő dicsősége földön és égen van!*	*És nem méltó az ember, hogy nevedet kimondja.* *Áldott légy Uram s minden alkotásod,* *Legfőképen urunk-bátyánk a nap,* *Aki a nappalt adja és aki ránk deríti a te világosságod.* *És szép ő és sugárzó, nagy ragyogással ékes:* *A te képed, Fölséges.* *Áldott légy Uram hold nénénkért és minden csillagaiért az égnek.* *Őket az égen alkotta kezed, fényesnek, drága szépnek,* *Áldott légy, Uram, szél öcsénkért,* *Levegőért, felhőért, minden jó s rút időért* *Kik által élteted minden te alkotásod.* *Áldott légy Uram víz húgunkért,* *Oly nagyon hasznos ő, oly drága, tiszta és alázatos!* *Áldott légy Uram, tűz bátyánkért.* *Vele gyújtasz világot éjszakán.* *És szép ő és erős, hatalmas és vidám.* *Áldott légy Uram, Földanya nénénkért,* *Ki minket hord és enni ad,* *És mindennemű gyümölcsöt terem, füveket és színes virágokat.* *Áldott légy Uram, minden emberért, ki szerelmedért másnak megbocsát,*

14. *És felemelte az ő népének szarvát, dicséretére minden ő kegyeltjének, Izráel fiainak, a népnek, amely közel van ő hozzá. Dicsérjétek az Urat!* .	*És aki tűr gyötrelmet, nyavalyát.* *Boldogok, akik tűrnek békességgel,* *Mert tőled nyernek majd, Fölséges, koronát.* *Áldott légy Uram, a testi halálért, mi testvérünkért,* *Akitől élő ember el nem futhat.* *Akik halálos bűnben halnak meg, jaj azoknak!* *És boldogok, kik magukat megadták te szent akaratodnak.* *A második halál nem fog fájni azoknak.* *Dicsérjétek az Urat és áldjátok,* *És mondjatok hálát neki,* *És nagy alázatosan szolgáljátok.*

A laudesi testvériségek kialakulását meghatározó további lehetséges tényezők között minden bizonnyal a bűnbánati körmeneteket is meg kell említenünk. E tekintetben különösen jelentős esemény történt 1233-ban, az úgynevezett *Alleluja évében*, amikor az itáliai városokban, különösen Közép- és Észak-Itáliában[41], olyan körmenetek zajlottak, melyek során az Istennek szóló dicséret az „Alleluja" szóval fejeződött ki. Az Úr Allelujával történő dicsőítésének gyakorlata a 148., 149. és 150. zsoltárból ered, amelyeket a kánoni imaórák matutinumában (éjszakai zsolozsma)[42] recitáltak. Az ezeknek a bűnbánati szertartásoknak a során történtek különösen eleven leírását *Salimbene da Parma* (1221–1288) hagyta ránk, aki *Cronica* című, 1282–1283 körül írt irodalmi művében *Giovanni da Vicenza* domonkos szerzetes prédikációját ismerteti:

[41] E. Del Zotto, «Quae est ista quae progeditur quasi aurora consurgens [..]?» (Cant. 6,9). Interpretazioni bibliche nella lirica in volgare del XIII e XIV secolo., Tesi di laurea aacc 2022/2023, 15.o.
[42] E. Del Zotto, «Quae est ista quae progeditur quasi aurora consurgens [..]?» (Cant. 6,9). Interpretazioni bibliche nella lirica in volgare del XIII e XIV secolo., Tesi di laurea aacc 2022/2023, 12.o.

"Nam primo venit Parmam frater Benedictus, qui dicebatur frater de Cornetta, homo simplex et illiteratus et bone innocentie et honeste vite, quem vidi et familiariter cognovi Parme et postmodum Pisis […]. Taliter iste indurus ibat cum tuba sua et in ecclesiis et in plateis predicabat et Deum laudabat, quem sequebatur maxima puerorum multitudo, frequentis cum ramis arborum et candelis accensis. Sed et ego super murum palatii episccopi, quod tunc temporis edificabatur, vidi pluries predicantem et Deum laudantem. Et inchoabat laudes suas hoc modo et in vulgari dicebat:

Laudato et benedhetto et glorificato sia lo Patre!

Et pueri alta voce quod dixerat repetebant. Et postea eadem verba repetebat addendo: sia lo Spiritu Sancto! Et postea:

Alleluia! Alleluia! Alleluia!

Deinde bucinabat et postea predicabat, dicendo aliqua bona verba ad laudem Dei. Et postmodum, in fine predicationis, beatam Virginem salutabat[43]*."*

(Először Benedek testvér érkezett Parmába, akit Cornetta testvérnek neveztek. Egyszerű, írástudatlan ember volt, jámbor lelkületű és tisztességes életű. Én magam is láttam őt, és személyesen ismertem Parmában, később pedig Pisában is […]. Ez a szerzetes tehát trombitájával járta a vidéket, és a templomokban, valamint a tereken prédikált és Istent dicsőítette. Hatalmas gyermeksereg követte, gyakran faágakat és égő gyertyákat tartva a kezükben. Én magam is többször láttam őt prédikálni és Istent dicsőíteni a püspöki palota faláról, amely akkoriban építés alatt állt. Dicsőítő énekeit a következőképpen kezdte, népnyelven mondva:

„Dicsértessék, áldassék és dicsőíttessék az Atya!"

A gyermekek pedig hangos szóval megismételték mindazt, amit mondott. Ezután ugyanazokat a szavakat ismételte meg, a következő kiegészítéssel: „…és a Szentlélek!"

Majd pedig:

„Alleluja! Alleluja! Alleluja!"

[43] E. Del Zotto, «Quae est ista quae progeditur quasi aurora consurgens [..]?» (Cant. 6,9). Interpretazioni bibliche nella lirica in volgare del XIII e XIV secolo., Tesi di laurea aacc 2022/2023, 12.o.

Ezután megfújta a trombitáját, majd prédikálni kezdett, néhány szép, Isten dicsőségére szóló gondolatot mondva.

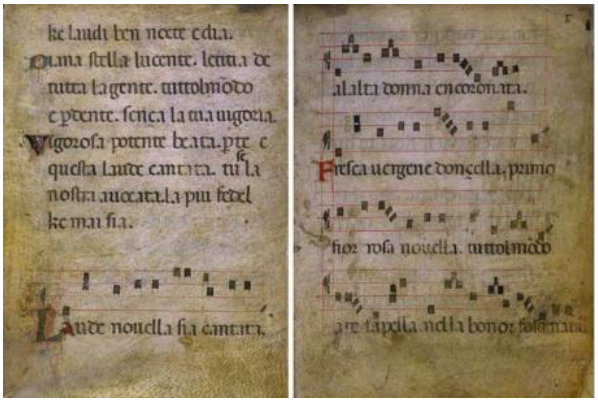
Prédikációja végén pedig üdvözölte a Boldogságos Szűz Máriát.)

Ebben a történelmi és spirituális légkörben születtek meg tehát azok a kódexek, amelyekben a Szent Ferencnek szentelt két laudát is találjuk: a *Cortona 91* és a *Magliabechiano 18*.

E két kézirat történeti és zenetörténeti jelentősége – amelyekhez természetesen azok a források is hozzátartoznak, amelyek csupán a zenei lejegyzés töredékeit őrzik – a dallamok önmagukban is figyelemre méltó szépségén túl abban rejlik, hogy ezek jelentik az Ars Nova korszakát megelőző időszak egyetlen olyan zenei tanúságát, amely teljes egészében itáliai eredetű, és népnyelvű szöveget tartalmaz. Emlékeztetnék arra, hogy 1230 körül a szicíliai költői iskola daloskönyvei csupán az itáliai költők és trubadúrok népnyelvű költészetét tartalmazzák – utóbbiakat szintén „olaszra" fordítva –, de mindenfajta zenei lejegyzés nélkül. Kivételt képezhet az olasz népnyelvű, zenével kísért költészet lehetséges tanújaként a *Piacenzai töredék*, valamint – a szükséges fenntartásokkal – a *Ravennai oklevélben*[44] található két költemény. Ezek a példák szintén a XIII. század első harminc évéből származnak.

A *Cortona 91* és a *Magliabechiano 18* kéziratok leírására áttérve megállapíthatjuk, hogy valamennyi dallam egyszólamú, és fekete, négyzetes neumajelöléssel írták le őket, amely teljesen hasonló a gregorián ének lejegyzésénél alkalmazott jelöléshez (3. ábra).

[44] D. Sabaino, INTONAZIONI D'AMORE IN VOLGARE TRA LA FINE DEL SECOLO XII E L'INIZIO DEL XIII RIFLESSIONI E IPOTESI SUI. RAPPORTO MUSICA-POE.S[A NELLA CARTA RAVENNATE 118TER E NEL FRAMMENTO PIACENTINO ARCHIVIO CAPITOLARE Dl SANT'ANTONINO, CASS C. 49, FR 10*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2005, 85-12.o.



3. ábra -Cortona 91, Laude novella sia cantata, 3v-5v

Ez a fajta kottajelölés azonnal felvet egy alapvető kérdést, hisz a versek és a zene között jelentős ellentmondás tapasztalható: ha a laudák metrikus szöveggel rendelkeznek, és ezért ritmikus előadásra alkalmasak, akkor miért választotta a másoló a gregorián notációt, amelynek – mint közismert – nincs meghatározott ritmusa? Ennek kapcsán emlékeztetnék arra, hogy amikor a laudák dallamait tartalmazó kódexeket összeállították, a Notre-Dame-i iskola notációja már több évtizede létezett. Ennél a lejegyzési rendszernél a kompozíció kezdetén álló neumák ligatúrákba történő csoportosítása alapján meg lehetett állapítani, hogy a darabot az első modusz hármas osztásával, a második modusz szerint vagy esetleg más ritmikai rendben kellett-e előadni. Egy lehetséges magyarázat tehát arra, hogy miért választotta a másoló ezt a fajta notációt, a következő lehet: *„Lényegében a laudák gyűjteményeiben alkalmazott négyzetes notációt többé nem szabad egy visszatekintő szemléletű kultúra eredményének, vagy akár a másolók menszurális notációban való járatlansága bizonyítékának tekinteni. Éppen ellenkezőleg: ez a jelölésmód az egyházi ízlés tudatos utánzásának bizonyítéka lehet, annak leginkább külsődleges jegyeiben.”*[45] Ennek az „utánzásnak” azonban az lett a következménye, hogy ma gyakorlatilag lehetetlen olyan ritmikai átírást készíteni a laudákról, amely egyértelmű, és amelyben a zenetudósok és az előadóművészek egyaránt egyetértenek.

Ezt az előadók számára alapvető jelentőségű kérdést egyelőre félretéve, és visszatérve a *Cortona 91* és a *Magliabechiano 18* kéziratok leírásához, megfigyelhetjük, hogy a notátor felváltva alkalmazta a C kulcsot és az F kulcsot. A zenei anyagot általában nagyméretű, négysoros

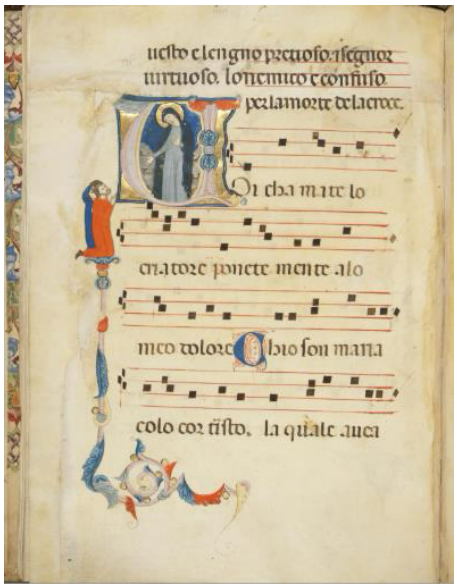
[45] F. Zimei, «Tucti vanno ad una danza per amor del Salvatore». Riflessioni pratiche sul rapporto fra lauda e ballata, Studi musicali, Nuova serie, I, 2010, n.2, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 317.o.

kottarendszerekre írták. Ennek megfelelően a *Cortona 91* minden oldalán négy kottasor található, míg a *Magliabechiano 18*-ban általában öt. A különböző kéziratokban szereplő valamennyi dallam névtelen szerzőtől származik. Egyes esetekben megfigyelhető, hogy ugyanazokat a dallamszakaszokat több különböző laudában is felhasználták, még akkor is, ha a szövegek metrikai szerkezete eltért egymástól. Valószínűleg a dallamok szerzője állandó, visszatérő dallamformulákat alkalmazott a repertoár könnyebb megjegyezhetősége érdekében, hiszen a laudák előadása – az adott korszak zenéjének túlnyomó többségéhez hasonlóan – emlékezetből történt. A notáció problémájával kapcsolatban azt is alapvető fontosságú tudatosítani, hogy: *„…a Cortonai Laudario zenei lejegyzései számos hibát tartalmaznak, és már a dallamhangmagasságok helyes meghatározása is összetett kérdéseket vet fel, szerteágazó szaktudást igényel, számos feltételezést eredményez, miközben csak kevés bizonyosságra ad lehetőséget."*[46] Ennek egyik oka az lehet, hogy: *„A cortonai laudario zenei másolója nem volt ügyetlen, egyszerűen csak másolt, ráadásul meglehetősen figyelmetlenül… Elsősorban a jel grafikai, nem pedig jelentéstani megjelenítésére összpontosított, és tisztában volt azzal, hogy szinte senki sem fogja ezeket a hangjegyeket azért olvasni, hogy elénekelje őket, hiszen a könyv legfeljebb a szövegek felidézésére szolgált, nem pedig a dallamokéra, amelyeket már jól ismertek emlékezetből."*[47] Egy további lehetséges magyarázat lehet, hogy: *„…az írnok a hangjegyeket egy olyan kódexből másolhatta, amelyben a lejegyzés háromvonalas kottarendszert alkalmazott, és gyakran változott a kulcs."*[48] Ilyen esetekben pedig már a legkisebb figyelmetlenség is elegendő ahhoz, hogy a másoló hibát kövessen el, és könnyen előfordulhat, hogy észre sem veszi a tévedést, amely akár egy teljes verssoron vagy még annál is hosszabb szakaszon keresztül fennmaradhat. Ennek a rendkívül fontos problémának az ismeretében – amelyet *F. Liuzzi* már 1930-ban, a *Cortona 91* első kiadásának elkészítésekor is felismert – mégis azt tapasztalhatjuk, hogy: *„…a XIII. század végéről származó kódexben található hibákat a modern kiadók változatlan formában vették át. Ebben az esetben valamivel nagyobb felelősség terheli őket, hiszen éppen ők azok, akik azt várják, hogy az átiratok az előadók számára útmutatóként szolgáljanak. A modern kiadások előíró jellegűek, míg*

[46] M. Gozzi, Le melodie cortonesi. Nuove acquisizioni sull'aspetto ritmico, del 2018, 3.o.
[47] M. Gozzi, Sulla necessità di una nuova edizione del laudario di Cortona, Atti del VI Seminario Internazionale di Filologia Musicale, 2010, 116.o.
[48] M. Gozzi, Sulla necessità di una nuova edizione del laudario di Cortona, Atti del VI Seminario Internazionale di Filologia Musicale, 2010, 116.o.

az ősi kódexek csupán hozzávetőlegesen leíró jellegűek."[49] E két utóbbi idézetből két további következtetés is levonható. Az első arra a lehetőségre vonatkozik, hogy a *Cortona 91* laudario egy olyan korábbi kéziratból, egy úgynevezett antigráfból származik, amelynek nyomai sajnálatos módon elvesztek. A második pedig a középkor és napjaink közötti egyik alapvető különbségre hívja fel a figyelmet: a zenei írás és a zenei előadás közötti kapcsolatra. Amint azt a Szent Ferencnek szentelt két lauda részletes vizsgálatánál látni fogjuk, ez különösen fontos szempont lesz.

További érdekességként szeretném megemlíteni, hogy a *Magliabechiano 18* – a *Cortona 91*-től eltérően – gyönyörű miniatúrákat tartalmaz, és gazdagon díszített (4. ábra).



4. ábra - Magliabechiano 18, Voi ch'amate lo criatore

Formai szempontból mára már bizonyítást nyert, hogy a laudák *„… a ballata*[50] *formájával rendelkeznek, amint azt Francesco Zimei kiválóan megerősítette, és ebből következően jól meghatározott ritmussal bírnak, éppen azért, mert legalábbis elvileg táncos előadásra szánták*

[49] M. Gozzi, Sulla necessità di una nuova edizione del laudario di Cortona, Atti del VI Seminario Internazionale di Filologia Musicale, 2010, 116.o.
[50] M. Gozzi, Le melodie cortonesi: nuove acquisizioni sull'aspetto ritmico, in Una musica est universalis: l'eredità culturale di Giulio Cattin, Padova, Accademia Galileiana di Scienze ed Arti, 2018, 10.o.

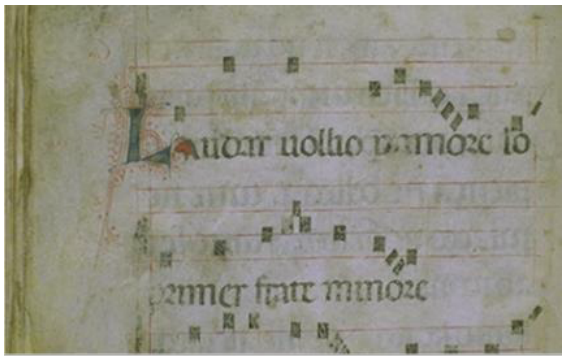
őket"[51]. Ez alapvető jelentőségű kérdés mind a zenetudományi megközelítés, mind pedig e repertoár előadói értelmezése szempontjából. Ha ugyanis a lauda ballata formájú, és a ballatát egy XIV. század elejéről származó névtelen grammatikai szerző a *Capitulum de vocibus applicatis verbis*[52] című művében tautologikus módon így definiálja: *„Ballade dicuntur ballade quia ballantur"*[53] (A balladákat azért nevezik balladáknak, mert táncolják őket.), akkor ebből az következik, hogy ezt a repertoárt ma is leginkább ritmikus formában kellene újra megszólaltatni. Ha a lauda a ballata formáját követi, akkor magától értetődik a kérdés: vajon a laudákat valóban táncolták is? A korabeli dokumentumok megerősítik ezt a lehetőséget. Mint olvashatjuk: *„…a laudák koreografált, azaz táncos megvalósításának lehetőségére vonatkozó érdekes utalások közvetlenül a laudariokból is előkerülnek…A különféle zenei utalásokat – mind az elméleti, mind a gyakorlati vonatkozásúakat – figyelembe véve egyes szövegekben olyan viselkedésformákat vagy magatartásokat is felismerhetünk, amelyek feltehetően az adott közösségek, illetve a laudákat őrző és ápoló testvériségek saját tevékenységéhez kapcsolódnak. A firenzei Központi Nemzeti Könyvtár Palatino 168 jelzetű kéziratában fennmaradt Nollo pensai giamai című laudában például – amelynek rubrikája a következő: »Néhány lelki emberről, akik a lélek buzgóságában táncra perdültek« – a központi téma egy megállíthatatlan, misztikus lendülettel végrehajtott áhítatos tánc, amelyet a főszereplő saját szemszögéből, egyes szám első személyben ír le. Egyes esetekben a táncos szándék még ennél is egyértelműbben jelenik meg, és az áhítatos üzenet valóságos táncra hívássá alakul. Elég, ha a Guittone d'Arezzo nevéhez fűződő, híres Vegna, vegna, chi vole giocundare kezdetű laudára gondolunk, amelynek folytatása: e a la danza se tegna (és csatlakozzék a tánchoz), melynek gyakorlati értelmezése aligha hagy kétséget. Még egyértelműbb példa a névtelen szerzőtől származó Chi vuol ballare a righoletto című lauda, amelyet a Biblioteca Apostolica Vaticana Chig. L VII, 266 jelzetű, a Fehérek Laudariának nevezett kézirata őrzött meg. Ebben a lendületes és örömteli tánc egy sajátos közösségi rituálé tökéletes jelképévé emelkedik."*[54]
A most idézett dokumentumok alapján – amelyekhez megerősítésként, némiképpen paradox

[51] N. Pirrotta, Musica tra Medioevo e Rinascimento, Einaudi Editore, Torino, 1984, 90-91.o.
[52] F. Zimei, «Tucti vanno ad una danza per amor del Salvatore». Riflessioni pratiche sul rapporto fra lauda e ballata, Studi musicali, Nuova serie, I, 2010, n.2, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 320.o.
[53] F. Zimei, «Tucti vanno ad una danza per amor del Salvatore». Riflessioni pratiche sul rapporto fra lauda e ballata, Studi musicali, Nuova serie, I, 2010, n.2, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 324-325.o.
[54] F. Zimei, «Tucti vanno ad una danza per amor del Salvatore». Riflessioni pratiche sul rapporto fra lauda e ballata, Studi musicali, Nuova serie, I, 2010, n.2, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 324-325.o.

módon, az egyház azon tiltó rendelkezései is hozzájárulnak[55], amelyek éppen az ilyen típusú táncokat igyekeztek megakadályozni – elképzelhető, hogy a laudákat valóban táncolták. Saját előadói és kutatói tapasztalataimra támaszkodva viszont párhuzamosan arra a felismerésre jutottam, hogy egyes laudák zenei és szövegi felépítésük alapján kifejezetten alkalmasak bár a táncos előadásra, mások viszont egyáltalán nem. Ezért tehát minden egyes darabot külön-külön, alapos mérlegelés után kell megítélni. Ugyanakkor úgy gondolom, hogy azoknak a laudáknak is, amelyek nem alkalmasak táncos előadásra, általánosságban jól meghatározott ritmikai szerkezettel kell rendelkezniük. Mindezek az információk – amelyek egyrészt a szövegek metrikai sajátosságaira, másrészt a *ballata* formájára vonatkoznak – arra engednek következtetni, hogy a ritmikai kérdés központi jelentőségű e nagyszerű laudák zenei rekonstrukciója szempontjából. Amint látni fogjuk, a Szent Ferencnek szentelt két lauda kiválóan példázza mindazt, amit eddig kifejtettem.

Az Assisi szentjének ajánlott első lauda, amely a *Cortona 91 Laudario* című kéziratban található, a következő címet viseli: *Laudar vollio per amore* (*Szeretettel akarok dicséretet zengeni*).

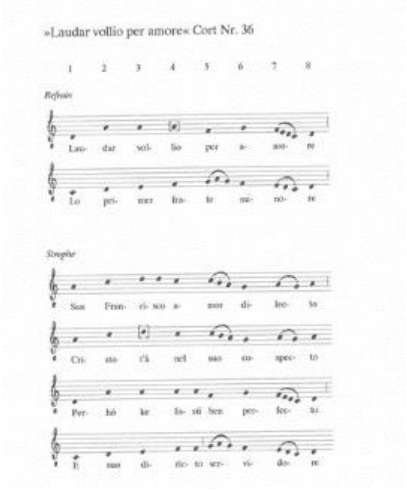
Az 5. ábrán a kéziratot láthatjuk a refrénnel.



5. ábra – Cortona 91 Laudario: Laudar vollio per amore

Ez pedig M. Dürrer semidiplomatikus átírása[56] (6. ábra):

[55] F. Zimei, «Tucti vanno ad una danza per amor del Salvatore». Riflessioni pratiche sul rapporto fra lauda e ballata, Studi musicali, Nuova serie, I, 2010, n.2, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 322.o.
[56] M. Dürrer, Altitalienische Laudenmelodien Cortona und Florenz, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 1996, 46.o.



6. ábra - Laudario di Cortona 91, Laudar vollio per amore

Amint megfigyelhető, Dürrer kiadását használva a lauda azonnal sokkal könnyebben olvashatóvá válik. Ez egyaránt vonatkozik a hangmagasságok meghatározására – amelyeket a hangjegyfejek segítségével, az ötvonalas kottarendszerben helyezett el –, valamint a szöveg olvasására és a zenével való összehangolására. A szótagok elhelyezkedése is jól áttekinthető, köszönhetően az első kottasor fölött feltüntetett számozásnak. A német zenetudós változata szándéka szerint a kézirathoz hasonló képet ad a laudáról, a gyakorlatban azonban – ahogyan maga Dürrer írja a bevezetőjében – *„Az átírásokban teljes mértékben eltekintünk mindenféle ritmikai értelmezéstől.”* [57] Korábban már kifejtettem, hogy véleményem szerint a lauda-repertoár zenei rekonstrukciójának ritmikai változatot is tartalmaznia kellene. Ez a XIII. századi egyszólamú repertoár esetében kétségtelenül rendkívül kényes kérdés, mivel egyaránt érinti a zenefilológiával és az előadói gyakorlattal kapcsolatos szempontokat. Ha ugyanis a német zenetudós ennek a laudának menszurális, vagyis ritmikailag meghatározott változatát adta volna közre, elkerülhetetlenül saját „értelmezését” is hozzáadta volna a műhöz, és ezzel jelentős mértékben befolyásolta volna az előadót. Mindenekelőtt abból az alapfeltevésből kell kiindulnunk, hogy a középkori repertoár bármely modern kottás átírása – akár menszurális, akár nem menszurális lejegyzésről van szó – azonnal „értelmezéssé” válik. Ez a probléma például a Notre-Dame-i iskola kompozícióinak

[57] M. Dürrer, Altitalienische Laudenmelodien Cortona und Florenz, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 1996, 5.o.

átírásaiban is megjelenik, hiszen ezek esetében egy szabályrendszer segítségével kapunk ritmikai útmutatást, ami szintén értelmezést feltételez.

Felmerül tehát a kérdés: létezik-e lehetséges megoldás erre a dilemmára?

Abból az előfeltevésből kell kiindulnunk, amelyet korábban már részben hangsúlyoztam: a kéziratot nem a zene olvasására használták, hanem alapvetően archiválási célokat szolgáló másolatként, amelyből elsősorban a költői szöveget lehetett felidézni. Ezért szem előtt kell tartanunk, hogy: *„…egy elsősorban szóbeli úton elterjedt szöveg írásos hagyománya csupán halvány képe annak, amit valójában énekeltek.”*[58] Ugyanakkor igaz az is, hogy *M. Gozzi* – szintén a lauda-repertoárral kapcsolatban – a következőket írja: *„A menszurális notáció nem mindig a legalkalmasabb eszköz egy összetett ritmikai valóság átültetésére, különösen akkor, ha az elsősorban szóbeli hagyományban gyökerezik, és több mint hétszáz évvel ezelőtt keletkezett, belső tagolása pedig változhat…”* [59] Ezekből a szavakból még világosabban megérthetjük, mennyire összetett ez a probléma, illetve az is kiderül, hogy sajnálatos módon önmagában a kottajelölés nagyon kevés információt ad arról, hogyan hangozhatott valójában egy előadott lauda. Mivel tehát maga a zenei lejegyzés nem nyújt számunkra elegendő segítséget, a zenetudósok úgy vélték, hogy a dallam ritmikai meghatározásához biztos támpontot jelenthet a versek metrikai szerkezete. Elméleti szempontból ez a megoldás érvényesnek tűnik, a gyakorlatban azonban mind zenetudományi, mind kifejezetten zenei szempontból veszélyeket rejt magában. Az első ilyen probléma abból adódik, hogy elismert zenetudósok ugyanannak a laudának a metrikai kérdéseit részletesen megindokolva egymástól eltérő, sőt egymásnak ellentmondó eredményekre jutottak. Állításom igazolásához elegendő összehasonlítani a *91-es Laudario* különböző kiadásait[60].

A módszer második nehézsége különösen akkor jelentkezik, amikor a szillabikus laudákról a melizmatikus laudákra térünk át, hiszen a melizmák olyan lejegyzett díszítések, melyek ahhoz, hogy egyetlen szótag időegységébe beilleszthetők legyenek, esetenként rendkívül kis ritmikai értékű hangcsoportokká alakulnak. Ez előadói szempontból hirtelen ritmikai felgyorsulásokat eredményez, melyeknek nincs zenei indokoltságuk és nem is meggyőzőek[61]. Ehhez hozzá kell

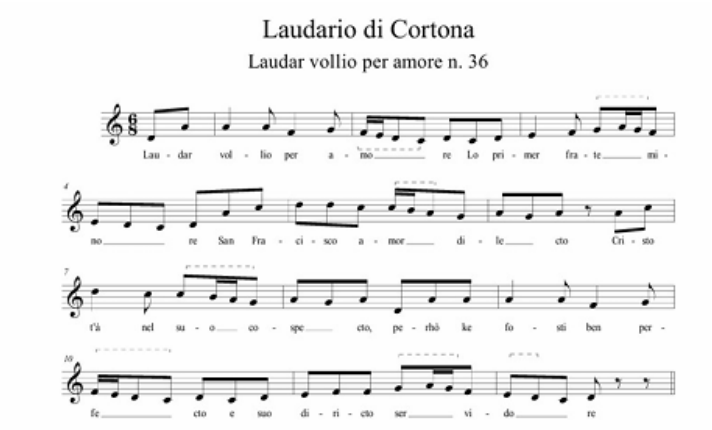
[58] M. Gozzi, Le melodie cortonesi. Nuove acquisizioni sull’aspetto ritmico, del 2018, 6.o.
[59] M. Gozzi, Le melodie cortonesi. Nuove acquisizioni sull’aspetto ritmico, del 2018, 6.o.
[60] A Cortona 91-nak 11 teljes kiadása készült, melyek mind különböznek egymástól. Az első kiadás 1923-ban, a legfrissebb 2002-ben l látott világot.
[61] G. Cattin, Il Medioevo I, edt, Torino, 1987, 168.o.

tennünk, hogy a szövegekben – elsősorban a második versszaktól kezdődően – szótagszámbeli hiányosságok és többletek is előfordulhatnak, vagyis hipometrikus és hipermetrikus sorokkal találkozhatunk. Mivel a metrikai szabálytalanságokat mindig vissza kell illeszteni az alapul szolgáló metrikai-irodalmi sémába, zenei szempontból a hangjegyértékek növelésére vagy csökkentésére van szükség. Ezek az eljárások azonban ebben az esetben sem mindig eredményeznek meggyőző zenei megoldásokat.[62] Az ilyen megközelítés objektív nehézségeit figyelembe véve személy szerint teljes mértékben egyetértek D. Daolmival, aki a következőket írja: *„Szeretném ily módon megfordítani a romanisztikai filológia szöveg-rekonstrukciós alapelveit, és a szöveg metrikai szempontjai elé helyezni a zene ritmikai követelményeit."* Számomra – többéves kutatói munka és a repertoárral folytatott mindennapos előadói gyakorlat után – a zenei szempontok szöveggel szembeni elsőbbsége továbbra is alapvető és megkerülhetetlen elvként van jelen. Ezekből a megfontolásokból kiindulva, amikor elhatároztam, hogy a Brilliant lemezkiadó számára rögzítem a Szent Ferencnek szentelt CD-t, amelynek címe ***„Il Giullare di Dio": San Francesco e la musica del suo tempo*** *(Isten komédiása: Szent Ferenc és korának zenéje)*, és amely a szent halálának 800. évfordulójára készült, a XII-XIII. század szakrális és világi zenéjét bemutatva, úgy döntöttem, hogy elkészítem a különböző laudák saját ritmikai változatát. Ezen saját változatok kialakításakor természetesen figyelembe vettem a szöveg metrikai szerkezetét és a modális ritmusok egyik sémájára is támaszkodtam, ugyanakkor elsősorban a zenei logikára összpontosítottam. Miután elkészítettem az éppen feldolgozott lauda átírását – ami akár hónapokig vagy évekig tartó próbálkozásokat is igénybe vehet –, az előadás során azt vizsgálom, hogy minden egyes hang rendelkezik-e saját, meggyőző zenei logikával. Ha igen, akkor az adott változatot érvényesnek tekintem. Ez az előítéletektől mentes megközelítés vezetett oda, hogy például a 4. számú, *Madonna Santa Maria* című laudánál, amely hiányos formában maradt fenn, felváltva alkalmaztam a szabad ritmust és a menszurális, vagyis kötött ritmust. Természetesen tisztában vagyok azzal, hogy megközelítésem vitatható, de – ahogyan már említettem – úgy vélem, hogy mindig a zenei gondolatmenetnek kell elsőbbséget élveznie. Álláspontom szerint tehát a szöveg metrikai szerkezetére és a modális ritmusokra egyaránt támaszkodó megközelítést a rendelkezésünkre álló különböző lehetőségek egyikeként kell kezelnünk, nem pedig olyan szabályként, amelyet mindenáron követni kell. Szeretném azonban hangsúlyozni, hogy mielőtt kialakítottam volna saját ritmikai változatomat, több, zenetudósok által

[62] D. Daolmi, Identità della monodia medievale. Metro e ritmo fra laudi italiane e lirica cortese, 2019, 163.o.

javasolt különböző megoldást is kipróbáltam. Bár úgy gondolom, hogy mindegyiknek megvan a maga érvényessége, a gyakorlatban mindig akadt legalább egy olyan pont, ahol elveszítettem a zenei folyamat belső logikájába vetett bizalmamat. Ezért vált szükségessé egy saját változat elkészítése, amely azonban semmiféle igazságigénnyel nem lép fel.

A 7. ábrán látható a ***Laudar vollio per amore*** című lauda feldolgozásán végzett munkám eredménye.



7. ábra - Laudar vollio per amore – Simone Erre által készített átirat [63]

Ennek a gyönyörű laudának a ritmikai átírásakor a legnagyobb nehézséget az jelentette, hogy a szöveg metrikai szerkezetét össze kellett hangolnom a dallammal, mivel a kéziratban közölt változat szabálytalanságokat mutat. Saját változatom kiindulópontjaként egy interneten elérhető átírást használtam[64]. Ez a római *CLF* (*Centro Liturgico Francescano, Basilica dei Santi Apostoli*) által készített pro manuscripto kiadványhoz vezethető vissza. Ebben az esetben is módosítottam néhány ritmikai megoldást, valamint egyes módosított hangokat, amelyek számomra nem tűntek meggyőzőnek. Ennél a laudánál a kézirathoz képest néhány kisebb változtatást is végre kellett hajtanom a szöveg metrikai szerkezete és a dallam közötti kapcsolat tekintetében, mivel – ahogyan korábban már említettem – bizonyos esetekben ezek nem esnek egybe, továbbá abból az előfeltevésből kiindulva, hogy e repertoár előadási gyakorlata jelentős mértékű improvizációt is magában foglalt, feltételeztem, hogy a XIII. századtól kezdve dokumentálható improvizációs

[63] Köszönöm a kottaképekkel kapcsolatos technikai segítséget Vincenzo Salituri tanár úrnak!
[64] https://it.scribd.com/document/397995320/Laudar-Volio-per-Amore

technikák között szerepelhetett egy olyan második szólam létrehozása is, amely az eredeti dallammal ellenpontot alkotott.

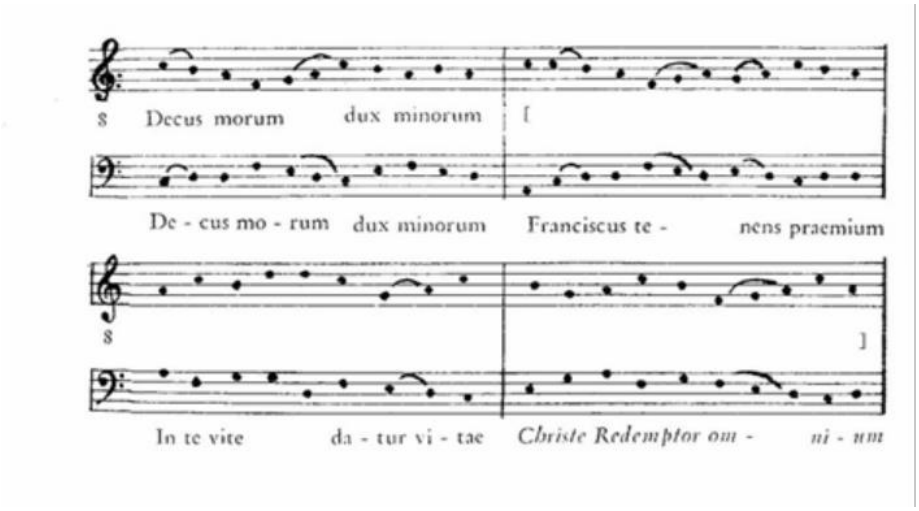
Az alábbiakban (8. ábra) bemutatom a lauda kétszólamú változatát:



8. ábra - Laudar vollio per amore - két szólamú verzió, Simone Erre átirata

A XIII. században ez a technika, amelyet a gregorián ének előadásában is alkalmaztak, meglehetősen elterjedt volt, és egészen a XVI. századig használatban maradt. Ezt az eljárást ma *cantus planus binatimnak* nevezzük, vagyis *kétszólamú cantus planusnak* (kétszólamú gregorián ének). Az így létrejövő zenei "eredmény", valamint az előadás során megszólaló hangzás a Notre-Dame-i iskola clausuláinak világához közelít. A második szólam megírásakor egyrészt a fennmaradt cantus planus binatim példákra támaszkodtam, másrészt azokra az ellenpontozási szabályokra, amelyek a Vatikáni Organum-traktátusban találhatók. Ez a kézirat éppen a XIII. század első felében készült. A második szólam improvizálásának lehetősége mellett megemlítenék egy további történeti adatot is, amely megerősíti, hogy ezt a gyakorlatot valóban alkalmazhatták az Assisi Szent Ferencnek szentelt repertoárban. A Firenzében, a *Biblioteca Centrale*-ban őrzött *Palatino 472* jelzetű kéziratban ugyanis megtalálható a *Decus morum dux minorum* című

kétszólamú darab, amelynek keletkezése egyértelműen a XIII. századi ferences költői-zenei közeghez kapcsolható[65]. (9. ábra)



9. ábra - Decus morum dux minorum

Örömmel zárom a *Laudar vollio per amore* című lauda tárgyalását azzal a gondolattal, hogy ebben az általam készített változatban azok közé a laudák közé sorolható, amelyek akár táncos formában is előadhatók.

Mielőtt áttérnék a ***Sia laudato San Francesco*** című mű zenei elemzésére, szeretnék röviden kitérni szövegének jelentésére. Ezzel kapcsolatban különösen érdekesnek találom *Del Zotto* következő gondolatait:

„A költemény egy olyan szentre utal, aki életvitelének megválasztásával nem sokkal korábban nagy feltűnést keltett, később pedig a keresztény hit megélésének példaképévé vált. Ferencet a megfeszített Jézushoz hasonlóként ábrázolja, Krisztushoz „hasonult". A kereszt átölelése ugyanis nem csupán lelki elköteleződést jelent, hanem az emberré lett Isten képmásának, a kereszten mezítelenül függő Krisztus alakjának magára öltését is. Ferenc tehát a szenvedés megtestesítőjévé

[65] F. A. Gallo, «Cantus planus binatim». Polifonica primitiva in fonti tardive, Quadrivium, Bologna 1966, 88-89.o.

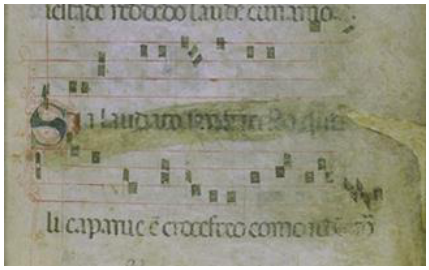
válik, ám szenvedésének pozitív értelme van, hiszen az az önzetlen szeretet jelképe. Amit Ferenc gondolt, összhangban állt azzal, aki valójában volt: alázatos és szegény ember. Auerbach szerint »minden, amit tett, önmagának egyfajta megjelenítése volt«, mivel »belső késztetését külső magatartássá alakította«. Ferenc az evangéliumi üzenethez igazította életét, személyesen megélte azt, és a szent szót belsővé tette."[66]

Valószínűleg ennek a laudának már saját korában tapasztalható nagy népszerűségéhez éppen a szöveg tartalma is hozzájárulhatott, amely – amint látni fogjuk – különösen szép és kifejezetten fülbemászó dallamra szólal meg. Nem véletlen, hogy számos laudában megtalálhatók ezek a versszakok a *Cortona 91* és a *Magliabechiano 18* kéziratokon kívül is (jóllehet ezekben a további forrásokban, ahogy azt korábban már említettem, a szövegek zenei lejegyzés nélkül maradtak fenn). A következő kéziratokat érdemes megemlíteni: Arezzo, Biblioteca Comunale, Fraternita dei laici 180; Párizs, Bibliothèque de l'Arsenal, 8521; Firenze, Archivio della curia Arcivescovile (non numerato); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, BR 19 (olim Magl. II.I.212); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino, 168; Milano, Biblioteca Trivulziana, 535.

Az a tény, hogy a *Sia Laudato San Francesco* laudának a szövege ilyen széles körben elterjedt lehetővé teszi számunkra, hogy jobban megértsük a XIII. század vallásos szemléletét, és azt is, hogy – amint korábban már említettem – a hívek milyen konkrét cselekedetekkel igyekeztek közelebb kerülni az evangéliumi gyakorlathoz.

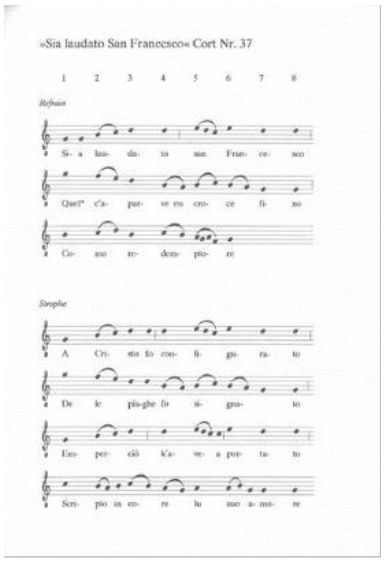
Áttérve a *Sia laudato San Francesco* zenei vonatkozásaira, a 10. ábrán megtekinthetjük a refrén kezdő részét abban a formában, ahogyan az a *Cortona 91 Laudario* kéziratában szerepel. A részlet fő gondolata: a szerző a lauda népszerűségét elsősorban annak mély vallási üzenetével és könnyen megjegyezhető, szép dallamával magyarázza. Szent Ferenc alakja a szövegben a megfeszített Krisztus követésének példájaként jelenik meg: nemcsak hirdeti az evangéliumot, hanem egész életével megtestesíti annak tanítását.

[66] E. Del Zotto, «Quae est ista quae progeditur quasi aurora consurgens [..]?» (Cant. 6,9). Interpretazioni bibliche nella lirica in volgare del XIII e XIV secolo., Tesi di laurea aacc 2022/2023, 26.o.



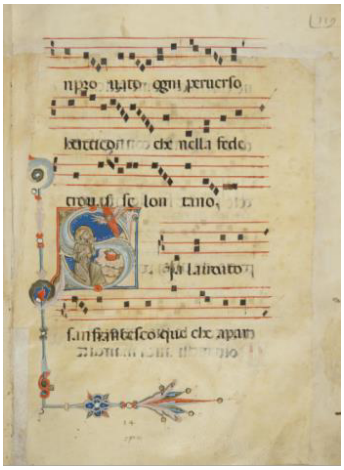
10. ábra – Cortona 91, Sia laudato San Francesco, 93–96.

A 11. ábrán bemutatom a Cortona 91 laudario teljes laudájának Dürrer által készített kottás átírását:



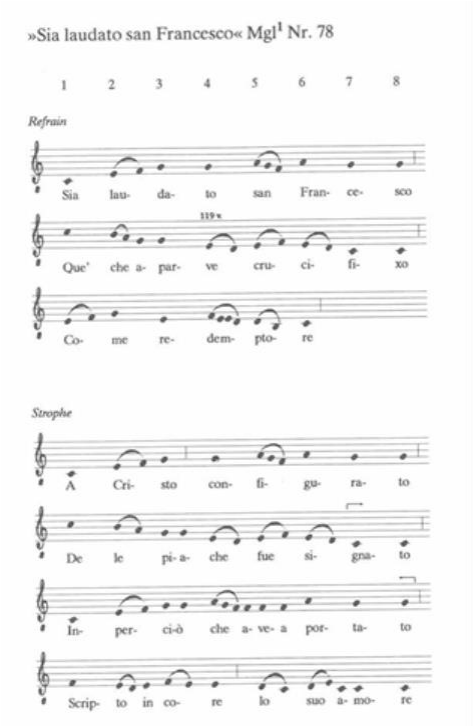
11. ábra – M. Dürrer: Sia laudato San Francesco

A refrén kezdő részét a *Magliabechiano 18* kézirat a következő formában közli:



12. ábra – Magliabechiano 18, Sia laudato San Francesco

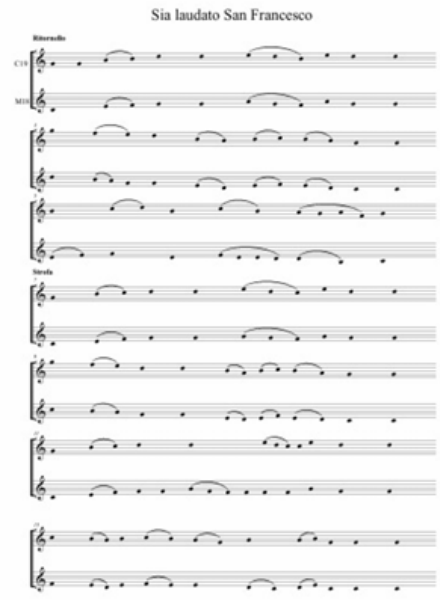
A 13. ábrán a Magliabechiano 18 kézirat Dürrer által készített változata látható:



13. ábra -M. Dürrer, Sia laudato san Francesco

Mielőtt folytatnám a lauda elemzését, szeretnék röviden kitérni arra a gyönyörű miniatúrára, amely a kezdőbetűként szereplő S betűt díszíti. A miniatúra azt a csodálatos pillanatot ábrázolja, amikor Szent Ferenc a La Verna hegyen megkapja a stigmákat, vagyis Krisztus sebeit. Ezt az eseményt a kompozíció szövege is elbeszéli.

A két kéziratban fennmaradt dallam összehasonlításakor jelentős különbségeket figyelhetünk meg. Ezek könnyebb szemléltetése érdekében egymásra vetítettem a két változatot (14. ábra):



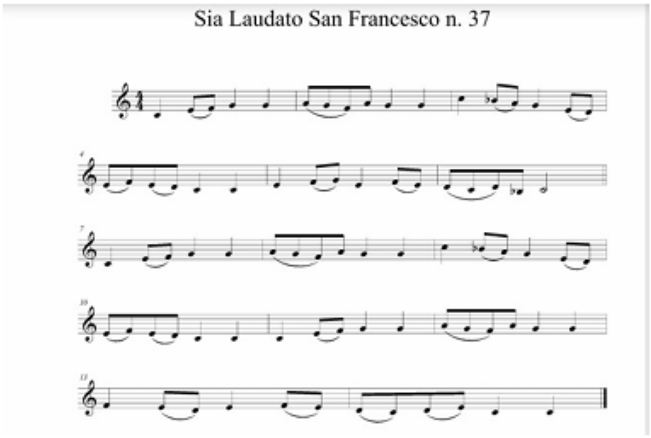
14. ábra – Cortona 91 és Magliabechiano 18

A két változat elemzése során elsőként a dallamok lejegyzésének eltérő módja tűnik fel. Személy szerint hajlok arra, hogy a *Magliabechiano 18* változatát tekintsem helyesebbnek, mivel a *Cortona 91* dallama túlságosan magas hangfekvésben mozog, ennek a korszaknak a zenéjében pedig meglehetősen ritkán találkozunk olyan dallamokkal, amelyek ennyire magas hangokig emelkednek.

A második különbség, amely éppen az eltérő hangfekvésből adódik, a refrén utolsó két hangját érinti. A *Cortona 91*-ben a refrén utolsó előtti és utolsó hangja között egész hangnyi távolság van,

míg a *Magliabechiano 18*-ban egy félhangot találunk. A dallambeli különbség valóban jelentős, olyannyira, hogy a cortonai kézirat záró kadenciája kifejezetten modern hatást kelt. Ezen a ponton megemlíteném, hogy a *Cortona 91*-ben nincsenek módosítójelek. Ugyanez a probléma figyelhető meg a refrén második sorának első két hangja között is: a *Cortona 91*-ben itt is egész hang, míg a *Magliabechiano 18*-ban félhang szerepel. Egy másik szembetűnő eltérés a lauda kezdete: a cortonai kéziratban a dallam két azonos magasságú hanggal indul, míg a firenzei kéziratban nagyterc hangközt találunk. Véleményem szerint ezek a legjelentősebb különbségek, bár a két változat figyelmesebb összehasonlításakor további dallami jellegű eltérések is megfigyelhetők.

Anélkül, hogy részletesen kitérnék azokra a különböző munkafolyamatokra és megfontolásokra, amelyek a *Sia laudato San Francesco* saját változatának elkészítéséhez vezettek, a végeredmény a következő:

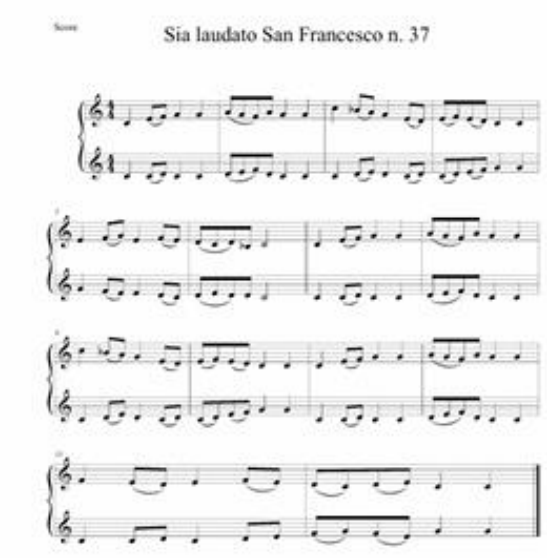


15. ábra - Sia laudato San Francesco – Simone Erre átirata

Mivel úgy vélem, hogy ennek a laudának a hangterjedelme túlságosan a magas hangfekvés felé tolódik el, első lépésként egy kvinttel lejjebb transzponáltam, ahogyan az a *Magliabechiano 18* változatában is látható.

A dallam ritmikai átírásakor a legnagyobb nehézséget ismét a szöveg metrikai szerkezetének és a dallamnak az összehangolása jelentette. A legszembetűnőbb probléma a refrén vége és az első versszak kezdete közötti átmenetnél jelentkezik. A versszak első szótagjának ugyanis felütésre, nem pedig súlyos ütemrészre kellene kerülnie, ahogyan az a kéziratban szerepel. Ez

szükségszerűen azt eredményezi, hogy a refrén utolsó hangját kétszeres időtartamúra kell venni. Azt is szeretném megemlíteni, a több kompozícióban felhasznált azonos zenei anyag bizonyítékaként, hogy ennek a laudának az első két üteme teljesen megegyezik az *Alta trinità beata* című darab első két ütemével, amely a *Cortona 91 Laudárium* 31. számú kompozíciója. Ebben az esetben is, akárcsak a *Laudar vollio per amore* esetében, egy második szólamot komponáltam:



16. ábra - Sia Laudato San Francesco – 2 szólamú verzió, Simone Erre átirata

Úgy gondolom, hogy az előző laudával ellentétben a *Sia laudato San Francesco* nem sorolható teljes mértékben azok közé a művek közé, amelyek – jóllehet meghatározott ritmikai szerkezettel rendelkeznek – táncos formában is előadhatók.

Befejezésül szeretném hangsúlyozni, hogy a lauda-repertoár zenei szempontból rendkívüli értéket képvisel. A dallamok kivétel nélkül magával ragadóak, a költői szövegek pedig látszólagos egyszerűségük ellenére képesek arra, hogy rendkívüli közvetlenséggel érzékeltessék a vallásos üzenet mélyebb jelentését, úgy, ahogyan azt a XIII. század embere megértette és megélte. Úgy gondolom, hogy a népnyelvű, zenei kísérettel előadott lauda elterjedése nagyrészt Szent Ferencnek köszönhető, aki a nép körében nagy ismertségre és népszerűségre tett szert, éppen azért, mert

életével példát mutatott arra, hogyan lehet az evangélium szavai szerint élni. Ezt az életfelfogást tökéletesen tükrözik a *Naphimnusz Altissimu, omnipotente bon Segnore* kezdetű sorai. Vajon lehetséges, hogy a *Cortona 91* és a *Magliabechiano 18* kéziratok dallamaiban visszhangzik azoknak az elveszett dallamoknak az emléke, amelyeket maga Ferenc komponált? Természetesen nincs biztos válaszom erre a kérdésre, mégis szívesen gondolok arra, hogy talán valóban így van.

Abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy számos koncerten játszhatom ezeket a rendkívüli kompozíciókat. Minden egyes alkalommal azt tapasztalom, hogy a közönség reakciója e zenék hallatán a megújuló rácsodálkozás, és egy újra megtalált, hiteles spiritualitás élménye.

Simone Erre

magyarra fordította: Barna Szilvia