

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI
DOKTORI ISKOLA

Kónya István

INTAVOLÁCIÓK A RENESZÁNSZ LANTRA

**A reneszánsz korának improvizációs gyakorlata
a vokális és a hangszeres zenében**

DLA értekezés

Témavezető:
Prof. dr. Vas Bence
egyetemi tanár

2025

Tartalomjegyzék

Előszó.....	2
Bevezetés	6
I. Előadási gyakorlat – díszítések – improvizáció – vokális művek feldolgozása – cantus firmus táncok.....	9
II. A lantintavolációk kialakulása és előzményei – vokális művek legkorábbi átírtai billentyűs hangszerekre	13
III. Legkorábbi kéziratos lantintavolációk.....	18
IV. 16. századi diminúciók	22
V. La Spagna variációk.....	26
VI. Dalok, frottolák, chansonok egyszerűbb intavolációi – lant-ének átírtok	30
VII. Egyszerűbb lantintavolációk	36
VIII. Zsoltárharmonizálások – intavolációk összehasonlító elemzései	43
IX. Intavolációs átdolgozás.....	49
X. Diminuciós intavoláció	52
XI. Lantduók	54
XII. Diminuált intavolációk összehasonlító elemzései	61
XIII. „Paródia” intavolációk	76
XIV. Összegzés.....	86
XV. Az elemzett művek listája	88
XVI. Szakirodalom	90
XVII. Szakmai önéletrajz.....	93

Előszó

Az elmúlt harminc esztendő előadóművészi, de még inkább régizene kurzusain összegyűlt tanítási tapasztalatom vezetett arra, hogy dolgozatomnak ezt a témát válasszam, jelesül, hogyan készítettek a 16. századi lantjátékosok vokális művekből hangszeres darabokat. Hogyan nyúltak hozzá a legnagyobb komponisták (Josquin des Prez, Jacob Obrecht, Henrich Isaac, Orlande de Lassus, Giovanni Pierluigi da Palestrina) műveihez.

Mi, lantjátékosok gyakran kapunk olyan felkérést, hogy egy kórussal együtt játsszunk, és sok esetben felvetődik annak az igénye is, hogy van-e a műnek korabeli lantos feldolgozása. Ha nincs, akkor esetleg mi tudnánk-e készíteni? Igen ám, de hogyan?

A mai előadó – zeneoktatásunk gyakorlatának megfelelően – a kottahűséghez próbál ragaszkodni, de az előadói gyakorlat hosszú évszázadokon keresztül más volt. Fontosnak tartom kiemelni, hogy a tárgyalt időszakban – a 16. század folyamán – az ellenpont szabályainak betartásával ellentétben nem volt szabályokhoz kötve a vokális művek átdolgozási gyakorlata, mit szabad és mit nem. Egy mű fel- és átdolgozása – a mai korral ellentétben – évszázadokig nem jelentett gondot. Az a gyakorlat, hogy egy ismert alkotó valamelyik művét egy másik komponista, vagy csupán egy előadóművész egyszerűen átdolgozza, átírja, akár az eredeti komponista nevének említése nélkül, teljesen elfogadottnak számított. Nem tekintették plagizálásnak. A kidolgozás, a végeredmény volt a legfontosabb.

Hollandiában folytatott lanttanulmányaim utolsó éveiben sokszor kérte tanárunk, hogy „most azt szeretném hallani, ami nincs a kottában”. Eleinte gondban voltunk, de lassanként felbátorodtunk, és hozzá mertünk nyúlni a művekhez.

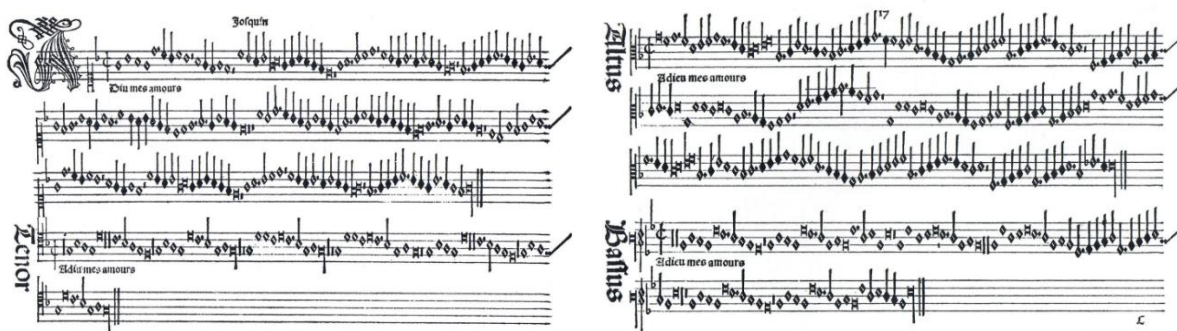
Dolgozatom célja, hogy a 16. századi lantintavolációkon keresztül bemutassam azt a gazdag és sokszínű előadói gyakorlatot, amely a mai zenetanulásnak már nem része. Sokat tanulhatunk belőle, de nemcsak mi lantosok, hanem a többi énekes és hangszeres előadó is.

A reneszánsz kori leírt hangszeres művet annak idején csupán egy váznak tekintették, és az előadóktól elvárták, hogy a rögzített anyagot a tudásuknak megfelelően öltöztessék fel, keltsék életre. A reneszánsz kori zene hiteles előadásához feltétlenül ismerni kell e tárgyalt időszak improvizációs gyakorlatát.

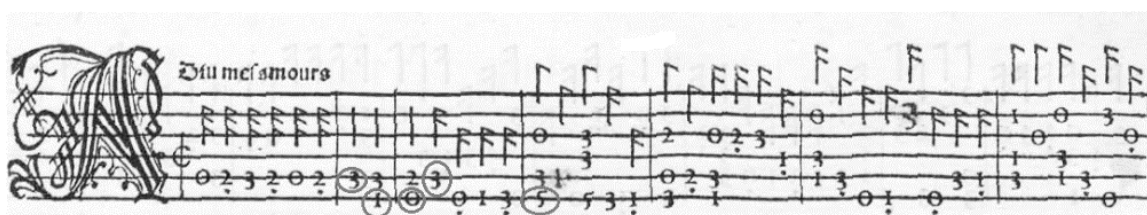
Disszertációm címének megértéséhez definiálnom kell két fogalmat, a tabulatúrát és az intavolációt. Amióta a 15. századtól megpróbálták a lantműveket lejegyezni, ezt nem az általunk

használt notációs rendszerben tették. Egy hangszerspecifikus írásmódot használtak, ahol a fogások helyeit (a húrok és érintők találkozási pontjait) jelölték a húrokon betűkkel, számokkal vagy betűszám kombinációkkal; tehát nem a hangmagasságot jegyezték le. Ezt a fogásjelrendszert nevezték *tabulatúrának* (lat. *tabula* = tábla).

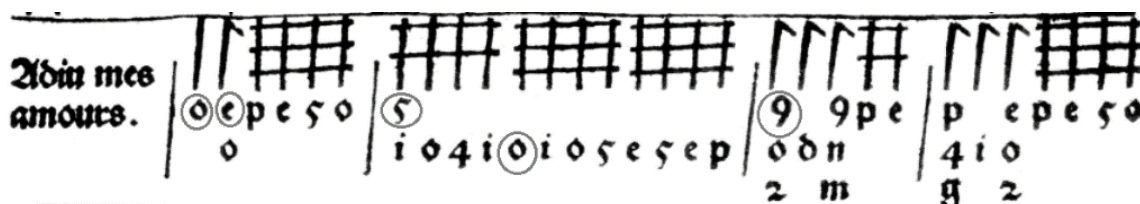
Az alábbi ábrákon mutatom be Josquin des Prez (1455–1521) *Adieu mes amours* chansonját, valamint e műből készített három korabeli lantos tabulatúra részletét. (Az 5. ábrán ezen művek kottába átírt változatait láthatjuk.)



1. ábra: Josquin *Adieu mes amours* chansonja a *Harmonie musices Odhecaton* kiadványban¹



2. ábra: Fr. Spinacino intavolációja olasz tabulatúrában²



3. ábra: H. Newsidler intavolációja német tabulatúrában³

¹ Ottaviano Petrucci első nyomtatott kiadványa, *Harmonie musices Odhecaton*, 1501. 16. o. IMSLP267487-PMLP75514-odhecaton_1501.pdf

² Francesco Spinacino: *Intabolatura de lauto Libro primo*, Venice: O. Petrucci, 1507., Faksimile: Minkoff, Geneva. 1978. Libro primo, 32v. Új kiadás: Henry L. Schmidt: *The First Printed Lute Books: Francesco Spinacino's Intabolatura de lauto*, Ph.D. diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 1969.

³ Hans Newsidler: *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch*; Nuremberg, 1536. Faksimile Neuss: *Institutio pro arte testudines*, 1976. p4v



4. ábra: L. Milan 11. *Fantázia* az ő egyedi tabulatúra rendszerében ⁴

Josquin *Adieu mes amours* chansonja és három korabeli intavoláció részlete, immár kottába átírva, amelyek segítségével lehet összehasonlító elemzéseket végezni.

S. A - dieu mes a mours

A. Adieu mes amours

T. A - dieu mes a

B.

Spinacino

Newsidler

L. Milan transp.

5. ábra: Josquin *Adieu mes amours* chansonja és három korabeli intavolációja, 1-5. ütem

A reneszánsz lantirodalom legnagyobb része úgynevezett intavoláció. Ez szó szerint a többszólamú vokális művek „tabulatúrába írását” jelenti (*tabula* → *intavolatura*). A 16. század neves lantosai a többnyire külön-külön szolamkönyvekben kiadott madrigálokat, chansonokat,

⁴ Luis Milan: *El Maestro*, Faksimile Minkoff, Geneva, 1975. D2V

motettákat partitúráként írták a tabulatúrába, és gyakran hangszerszerűvé át is dolgozták a műveket.

Ahhoz, hogy értsük az akkori intavolációs technikákat, módokat, feltétlenül ismerni kell a korábbi évszázadok improvizációs gyakorlatát, zenei eredményeit. Dolgozatom első részében ezért fontosnak tartom röviden felvázolni ennek a zenei gyakorlatnak az európai történetét és forrásait, annál is inkább, mivel a hazai szakirodalomban ennek a bemutatása, összefoglalása még nem történt meg.

A tanulmányom legnagyobb részét a különböző stílusú, karakterű intavolációk elemzésének szentelem, az egyszerűbbtől a bonyolultabb átdolgozások felé. Az elemzendő lantművek részleteit mindig összevetem az eredeti vokális kompozíciók ide vonatkozó ütemeivel, amelyeket én kottáztam a lantmű fölé, hogy világosan lássuk az átírás módszereit.

Ki kell térjek néhány mű elemzése kapcsán arra a két magyar származású lantkomponistára, akik már saját korukban Európa-szerte ismertek voltak, s életművük legnagyobb részét nagynevű komponisták intavolációi tették ki. Hans Newsidler 1504 körül Pozsonyban született és nevelkedett, feltehetően 1529-30 körül vándorolt ki és telepedett meg Nürnbergben, s itt alkotott haláláig, 1563-ig. A „Pannónia Orpheuszának” titulált Bakfark Bálint (Valentin Bakfark, 1526/30, Brassó – 1576, Padova) a magyarországi lantjáték történetének legjelentősebb személyisége és egyúttal a magyar zeneművészet első és hosszú időn át egyetlen európai rangú képviselője volt.

Disszertációm legizgalmasabb része az az elemzés, amelyben egy adott vokális mű más-más szerzőktől származó intavolációit hasonlítom össze. Itt láthatjuk igazán azt az ötletgazdagságot, bátorságot, amivel az eredeti művekhez hozzányúltak.

A zene oktatásának az a gyakorlata, ahol már gyermekkortól tanították a cantus firmus-ra (lat. szilárd ének) ellenszólam rögtönzését, díszítések alkalmazását, énekesek és hangszeresek részére az improvizációt – ahogy ők nevezték, a komponálást –, több száz éve megszűnt számunkra. Így a mai oktatásnak már egyáltalán nem része ennek a tudásnak az elsajátíttatása. Nem titkolt célom ezzel a tanulmánnyal az is, hogy ebből a korabeli gyakorlatból hasznos információkkal, forrásanyaggal gazdagítsam a hazai zeneoktatást, és hogy ezt a „régis tudást” valamennyire újból felelevenítsük, és a tanítás során, ahol lehet, alkalmazzuk. Biztos vagyok benne, hogy az énekes, a hangszeres előadók, a zenetanárok és a hallgatók is profitálhatnak belőle.

Bevezetés

A 16. század első felétől a 17. század első negyedéig tartott az az időszak, amikor a lantot Európában az énekhang után a hangszerek között a legnagyobb elismerés övezte. Sokáig „Regina Omnium Instrumentorum Musicorumnak”, azaz a „Hangszerek Királynőjének” nevezték. A kor legnépszerűbb és egyben legjelentősebb instrumentuma volt, ez az ábrázolásokon és irodalmi művekben egyértelműen nyomon követhető. A hangszerek között elfoglalt rangját mutatja, hogy a festményeken vagyonos személyeknek illő hangszerként ábrázolták, az oltárképeken pedig rendkívül gyakran szerepelt az angyalok kezében. A lant nemcsak szólójátékra volt alkalmas, de az ének kíséretére is a legideálisabb partnernek bizonyult, tehát a kamarazene és a házi muzsikálás fő hangszerévé vált.

Jelen dolgozatomban a 16. századi lantzenével foglalkozom. E kor hangszeres zenéje még alárendelt szerepet játszik a vokális zene mellett, az énekhang eszménye mindig jelen van a komponálás során. A 15. század végéig a billentyűs hangszerekre, elsősorban az orgonára írtak át vokális műveket, de a századfordulóra a lant a húr- és hangszerkészítés fejlődésének köszönhetően már olyan hangterjedelemmel rendelkezett (3 oktáv), ami alkalmassá tette többszólamú vokális művek megszólaltatására is.

A reneszánsz kori lantkomponisták száma megközelítőleg 150 fő. E kor teljes lantrepertoárja még ez időig nincs kiadva, sok kézirat vár feldolgozásra, így nehezen számszerűsíthető, de a jelen rendszerezés alapján a művek száma mintegy 30.000 darabra becsülhető, s ennek legalább a 70 százaléka vokális mű lantátírata.

Az alábbi táblázatban (6. ábra) a 16. század derekának legismertebb komponistáinak kiadványaiból vizsgáltam meg néhányat. Az ezekben található művek számarányaiból is jól látható, hogy a kiadott lantdarabok legnagyobb többsége vokális művek szólólant vagy lant-dal intavolációja. A 684 műből mindössze 534 darab, azaz a kiadott művek 78 százaléka intavoláció.

	intavoláció	lant-dal	összes
Francesco Spinacino, 1507	20		38
Francesco Spinacino, 1507	32		43
Francisco Bossinensis, 1509		70	96
Francisco Bossinensis, 1511		56	76
Arnolt Schlick, 1512	3	12	15
Hans Judenkünig, 151?	31		32
Vincenzo Capirola, 1517	21		42
Hans Judenkünig, 1523	20		33
Pierre Attaingnant, 1529	34	24	63
Bartolomeo Tromboncino, Marchetto Cara, 1523		37	37
Hans Gerle, 1532	19		21
Hans Gerle, 1533	9	22	51
Francesco da Milano, 1536	16		37
Luis Milan, 1536		22	72
Hans Newsidler, 1536	57		73
Hans Newsidler, 1536	44		47
Valentin Bakfark, 1553	23		
Sebastian Ochsenuhn, 1558	38	38	76
Melchior Newsidler, 1566	32		43
Valentin Bakfark 1553, 1565	32		42
	379	155	
		379+155= <u>534</u>	<u>684</u>

6. ábra: Kiadott lantművek (összes) és az intavolációk (intavoláció, lant-dal) arányai

Ebből a repertoárból hosszas vizsgálódások alapján olyan műveket választottam ki, amelyek elemzésén keresztül kívánom bemutatni és feltárni azt a komplex, hatalmas világot, amit ezek a

művek jelentenek. Mindegyik emblematikus, és nagyon jó példa egy-egy kifejezett szempont szerint.

A vokális műveket nagyon ritkán lehetett változtatások nélkül átírni lantra. A lantkomponisták elsősorban olyan népszerű vokális anyagot kerestek, amelyeket különösebb módosítások nélkül a hangszerre át lehetett ültetni. Ha négyszólamú volt az eredeti kompozíció, egy szólamot ki kellett hagyni, s ez általában az alt szólamot érintette. Néha az alt és a tenor szólamból készítettek egy újat úgy, hogy azok anyagát összedolgozták. Sok esetben a szólamok váratlanul eltűntek, néha új szólam csatlakozott be, szinte előzmények nélkül. A hosszú hangokat a lanton nem lehet sokáig kitartani, így fel kellett aprózni, diminuálni kisebb hangértékekre, tehát gyorsabb futamokkal színesítették, koloratúrákkal tették hangszerszerűbbé a zenei szövetet. Ebben a korban a vokális kiadványokban nem tüntették fel egyértelműen a módosított hangokat (*musica ficta* = elképzelt zene), hiszen ez a zenei gyakorlat része volt, bár szigorú szabály akkor sem vonatkozott erre. Az intavolálás során azonban ezeket a „módosítható” hangokat a lantosoknak már fixen rögzíteni kellett a tabulatúrában. Az elemzések során a fent említett szempontokon túl megvizsgálom a művek ritmikai módosításait, harmóniai egyezéseit, avagy különbözőségeit, és a kadenciák változatos, hangszerszerű kidolgozását.

A 16. század elejétől, pontosabban 1507-től tudjuk követni ezt a hatalmas anyagot. Ottaviano Petrucci (1466-1539) velencei zeneműnyomdász és kottakiadó nevéhez fűződik az első nyomtatott polifon gyűjtemény 1501-ből, *Harmonie musices Odhecaton* (*Száz dal harmonikus zenében*) címmel, ami a kor világi műfajainak átfogó antológiája. Ugyanitt nyomtatta életművét, két kötetben, Francesco Spinacino lantkomponista 1507-ben. Ezeket tekinthetjük az első nyomtatott lanttabulatúrának Európában. Szinte előzmény nélkülinek látszik az, hogy az első kiadványban már komoly többszólamú művek intavolációit találjuk. A lantra átírt vokális művek mindegyike a fent említett *Harmonie musices Odhecaton*ból származik, és Spinacino 81 kompozícióját magában foglaló életművéből 52 intavolációt készített a kor legismertebb szerzőitől, mint Josquin des Prez, Alexander Agricola, Heinrich Isaac, Antoine Brumel, Johannes Ghiselin, Jacob Obrecht, Antoine Busnois, Johannes Ockeghem, Johannes Stockhem, Robert Morton, Hayne van Ghizenghem.

E legkorábbi kiadvány lantletétjei meglepő módon semmivel sem egyszerűbbek, mint a század végén írottak, itt már szinte az összes intavolációs technikát megtaláljuk, tehát nem beszélhetünk ennek a gyakorlatnak a lineáris fejlődéséről a 16. század folyamán. Ugyanakkor ahhoz, hogy megértsük az intavolációs módokat, feltétlenül ismerni kell az ezt megelőző két

évszázad átírási gyakorlatát. A következő fejezetekben vizsgálom meg, milyen területeken történt eredmények vezettek el idáig. Az a több ezer lantintavoláció, ami fennmaradt a 16. században, még ez idáig nem lett csoportokba összegyűjtve, így jómagam előzmények nélkül vállalkoztam arra, hogy ebben a dolgozatban valamilyen módon besoroljam őket bizonyos típusokba.

I. Előadási gyakorlat – díszítések – improvizáció – vokális művek feldolgozása – cantus firmus táncok

A díszítés és az improvizáció a kezdetektől fogva hozzátartozott az előadói gyakorlathoz. Minél távolabb megyünk vissza az időben, annál kevesebb konkrétumot állíthatunk biztosan a díszítés gyakorlatát illetően. Még a reneszánsz korban is egy tanítvány mindig a mesterétől tanulta meg a hangszerével kapcsolatos összes tudnivalót, mint a játéktechnikát, komponálást, díszítést, retorikát, előadásmódot és persze magát a muzsikálást is. Ebben a korban a kiadott mű – amelyben ritkán jelölték a díszítéseket – csupán egy váz volt, amelyet az előadónak kellett életre keltenie. De még létezett számukra egy élő tradíció, ahol a növendékek látták, hallották maguk körül az előadó muzsikusokat, énekeseket és az előadásmódot. A díszítéstechnikát úgy sajátították el, mint az anyanyelvet.

Hogy mit takart, mit jelentett a korabeli előadó számára a „díszítéses” előadási gyakorlat, nem tudjuk ennyi idő távlatából. A díszítések első osztályozását Martin Agricola (1486-1556) *Musica instrumentalis deudsch*⁵ című művében (Wittenberg, 1529) találjuk. Ez ugyan már a 16. századi megközelítés, de korábban nem határozták meg, nem csoportosították a díszítés fajtákat ilyen egyértelműen.

Agricola két csoportban különíti el a díszítéseket: *mordanten* és *coloriren*. Az első csoportba – amelyeket összefoglalóan *ornamensek*nek neveznek – az egyes hangok körülírása, kidíszítése tartozik, amikor egyetlen hanghoz adunk díszítést, azaz egy vagy több másik (szomszédos) hangot. Ezekre vonatkozóan a következő elnevezésekkel találkozunk a korabeli forrásokban: *tremolo*, *grosso*, *mordent*, *trillo*, *accento*, *vibrato*.

⁵ Jamie Savan: „The Cornett and the »Orglische Art«: Ornamentation in Early Sixteenth-Century Germany”, *Historic Brass Society Journal*, The University of Birmingham, 2014. 12. o.
Howard Mayer Brown: *Embellishment in Early Sixteenth-Century Music*, Oxford, 1976. 1–2. o.

A másik csoportot a *diminúciók* (lat. diminutio 'kicsinyítés') gyakorlata alkotja, ami az egyes főhangok vagy lépések aprózásával létrejött díszítések gyűjtőnevét jelenti. Tulajdonképpen a hosszú hangértékek helyett sok rövid hangot játszottak, a hangközöket pedig kis hangértékekkel melodikusan kitöltötték, azaz feldúsították.

A korábbi leírásokban ez a két csoport még nincs így elkülönítve egymástól. A középkorban és a korai reneszánszban a hangszeresek számára természetes volt az improvizáció, de nem csupán a táncdarabok, hanem a vokális művek előadásakor is. Egy 13. századi Anonymus *Tractatus de discantu* című értekezése szerint az improvizáció „componare et proferre discantum ex improviso”, azaz adott tenordallamra „rögtönözve felső szólamot komponálni és előadni”.⁶ Erről még több száz év múlva Michael Praetorius *Syntagma Musicum* című 1619-ben kiadott művének 2. kötetében beszámol arról, hogy „a pengetős hangszerjátékosoknak képesnek kell lenniük hangjegyes kottából lapról olvasva játszani, és a megadott dallamra improvizálni is”.⁷

A gregorián énekekre való ellenszólam éneklés gyakorlatát, a „könyv felett éneklést” (lat. *supra librum*) vagy „diszkantálást” (lat. *discantare* = valamivel szemben, valamitől elénekelni) már a kora középkori iskolákban a zeneórák keretében tanították, egészen a 17. századig (!).⁸

Talán a legkorábbi összefoglalása a középkori zenei (vokális és hangszeres) előadási gyakorlatnak a 13. század második felében Párizsban tevékenykedő Jerome (Hieronymus de) Moravia zenetudós műve, a *Tractatus de musica* (1270 körül). Meglepően pontos leírást találunk benne arra vonatkozóan, hogyan díszítették a zeneműveket az előadók. A szerző elsősorban az énekesek előadási módjait tanácsolja követni, azt alapul venni. Főként a hangok díszítését részletezi, és alkalmazásukat a különböző módusokban és kadenciákban. Ezen túl trillákról, mordentekről, vibratókról, és gyors, 'nekiszaladó' hangokról beszél, amelyek „flos harmonicus”-ként, azaz „dallamvirágként” ékesítik főként a hosszan kitarított hangokat.⁹ A *flores* (lat. 'virágok') elsősorban a középkorban használatos megjelölés volt (*contrapunctus floridus*) vokális és hangszeres díszítésekre, amely elnevezést a retorikai szóhasználatból vettek át.

A 15. századig kevés kifejezetten hangszerre írott mű maradt ránk. A hangszeresek a 14–15. században még elsősorban a vokális repertoárt vették alapul, azt játszották, illetve dolgozták fel, s

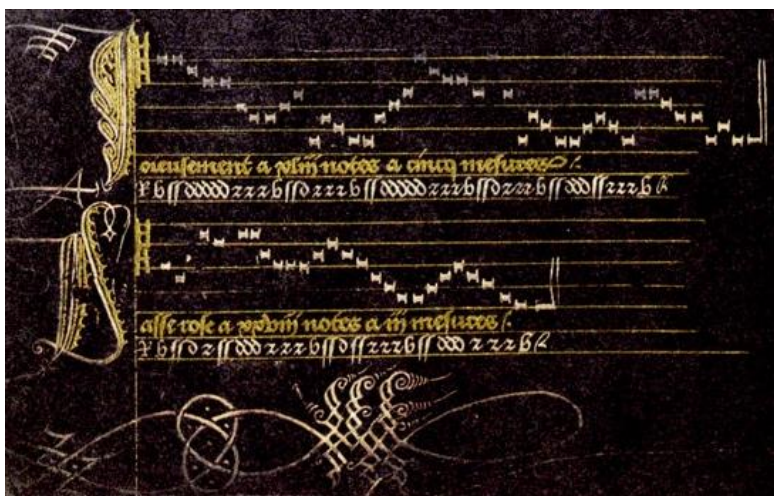
⁶ Pernye András: *Előadóművészet és zenei köznyelv*, Budapest, Zeneműkiadó 1974. 82. o.

⁷ David Munrow: *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, 1976. 73. o.

⁸ Rob C. Wegman: „From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450–1500”, *Journal of the American Musicological Society*, 43/3. 1996. 407–409. o.

⁹ Timothy J. McGee: *Medieval Instrumental Dances*, Indiana University Press, Bloomington, 2014. 27–28. o.

majd csak a 15. század végétől jelennek meg az eleve hangszeres előadásra szánt 'szövegtelen' polifón művek. A hangszeresek számára mindig is fontos repertoár volt a hangszeres táncmuzsika. A korszak legnépszerűbb tánca a *basse danse* zenéje is egy adott *tenordallamból* és a köré rögtönzött ellenszólamból állt.¹⁰ A *cantus firmus* képviselte a fő dallamot, ami gyakran ismert chansonok tenor szólama, így ezeket a műveket cantus firmus táncoknak, vagy cantus firmus variációknak is szoktak nevezni. Az egyik legismertebb *basse danse-tenor* a 'La Spagna'.¹¹ A címben szereplő 'Casulle' a 'Castille' elírása Gombosi Ottó szerint.¹²



7. ábra: Két basse danse-tenor (Brüsszel, MS 9085) ¹³

Il Tenore del Re di Spagna



8. ábra: Antonio Cornazano által leírt egyik *Spagna* cantus firmus 1455-ből, 1-6. ütem¹⁴

¹⁰ Gustave Reese: *Music in the Middle Ages*, W.W. Norton & Co.; New York, 1940. 176–177. o.

¹¹ Gombosi Otto: *Compositione di Meser Vincenzo Capirola. Lute-book (circa 1517)*, Newberry Library of Chicago, 1955. Cantus Firmus dances, 36–63. o.

¹² Uo.: 41. o.

¹³ „Bibliothèque Royale de Belgique, Manuscrit des basses danses de Marguerite d’Autriche”, 39. o.
<https://www.loc.gov/resource/musdi.112.0/?sp=39&st=single> (Library of Congress), utolsó letöltés: 2024.03.20.

¹⁴ Kovács Gábor: *Reneszánsz táncok*, Budapest, Garabonciás Alapítvány, 1997.; jav. bőv. kiad.: 2002. 48. o.

Casulle la nouvelle

Anon.

9. ábra: Spagna Casuelle (vagy Castille), 1-6. ütem¹⁵

10. ábra: Spagna Perugia, 1-5. ütem¹⁶

11. ábra: Spagna Leipzig, 1-10. ütem¹⁷

A fent látható három mű szerzője ismeretlen, de Gombosi Ottó szerint ezek a művek a Spagna típusú basse danse-ok közé tartoznak.¹⁸

¹⁵ Uo.: 48. o.

¹⁶ Gombosi O.: *Compositione di Meser*, 41. o. Perugia manuscript, Bibl.com.Ms.M 36. fol.112v–113.

¹⁷ Uo. 48. o. Leipzig Manuscript, 63v

¹⁸ Uo.

Tinctoris 1477-ben megjelent *Liber de arte contrapuncti* című könyvében az ellenpontot két csoportra osztja: *contrapunctus simple*, ahol két egyenlő értékű hangjegy áll ugyanolyan értékű hangjeggyel szemben, a másik a *contrapunctus diminutus* vagy *floridus*, amelyben több kisebb értékű hangjegy áll egy nagyobb értékűvel szemben. Az ellenpont mindkét fajtáját egy eleve megkomponált példa nyomán (*rest facta*), vagy pedig rögtönözve (*super librum cantare*) lehet megvalósítani, tehát a *rest facta* kész, leírt, „megcsinált dolog”, az improvizáció pedig nincs rögzítve, leírva.¹⁹

II. A lantintavolációk kialakulása és előzményei – vokális művek legkorábbi átiratai billentyűs hangszerekre

Vokális művek intavolálása billentyűs hangszerekre nem tartozik a disszertációm témáim közé, de mivel egyenesen ezekből eredeztethető az összes későbbi lantintavoláció, így nem hagyhatók ki. A másik ok, ami miatt ezeket az orgonaintavolációkat érintőlegesen be kell mutassam, az az a tény, hogy több organista lanton is játszott, és tisztában volt a lanttra történő intavolálásnak a korlátaival.

A legkorábbi forrás intavolációra – jelenlegi ismereteink szerint – egy orgonás tabulatúra, a *Robertsbridge-kódex*²⁰ Angliából származik az 1350-es évekből, amely vokális művek átiratait tartalmazza.²¹



12. ábra: *Robertsbridge-kódex* orgonatabulatúra részlete²²

¹⁹ Knud Jeppesen: *Ellenpont – A klasszikus vokális polifónia tankönyve*, Zeneműkiadó, Budapest, 1975. 18–22. o.

²⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Robertsbridge_Codex#/media/File:Robertsbridgecodex_fol44r.jpg, utolsó letöltés: 2024.03.20.

²¹ Gerhard Dietel: *Zenetörténet évszámokban*, Springer, Budapest, 1996. 47.o.

²² https://en.wikipedia.org/wiki/Robertsbridge_Codex#/media/File:Robertsbridgecodex_fol44r.jpg, utolsó letöltés: 2024.03.20.

13. ábra: (a) Philippe Vitry: *Tribum quem* cancion / (b) *Robertsbridge-kódex* intavoláció, 1-7. ütem ²³

A felső dupla sor (a) az eredeti Vitry-mű, az alatta lévő (b) a kidíszített intavoláció, 1-7. ütem

Egy másik fontos forrás a 14. századból a *Reina Kézirat*,²⁴ amelyben több billentyűs átirat között már Francesco Landini (1325–1397) műveinek feldolgozását is megtaláljuk.²⁵ A felső dupla sorban az eredeti Landini ballata, az alsóban ennek egy kidíszített, billentyűs változata látható.

14. ábra: Részlet Fr. Landini *Questa fanciulla* ballata és alatta annak variációja a *Reina Kézirat*ból

A kor egyik legnagyobb szabású gyűjteménye, az 1400-körül írt *Faenza Kódex*²⁶ (~100 mű) orgonára vagy más hangszerre írt darabokat tartalmaz, a kor legnevesebb komponistái dalainak átdolgozásait. A billentyűs hangszerek mellett megszólaltathatók lanton és hárfán is.²⁷ Az alábbi két példa Guillaume de Machaut (1300–1377) és Jacopo da Bologna (1325–1403) műveinek díszített változatából mutat be néhány ütemet.

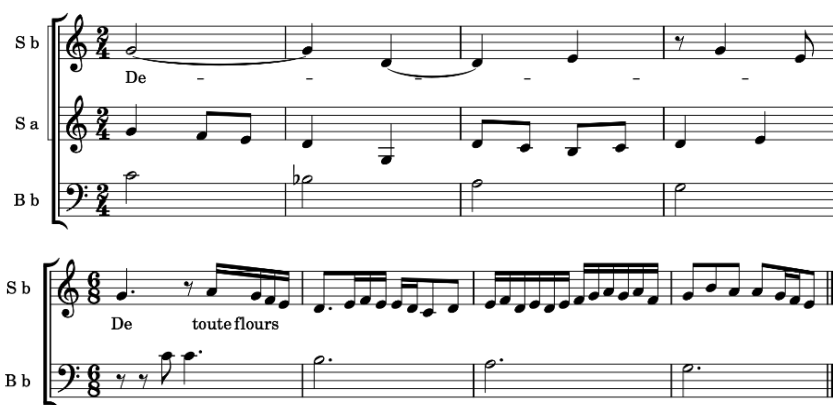
²³ Timothy J. McGee: *Medieval and Renaissance Music. A Performer's Guide*, University of Toronto Press, 1985. 154. o.; *Robertsbridge-kódex*, London, British Museum, Add. 28. 550.

²⁴ *The Manuscript*, Paris, Bibl. Nat., Nouv. Acq. Fr. 6771. Új kiadás: CMM 37. kötet.

²⁵ Gerald Abraham & Anselm Hughes: *Ars Nova and The Renaissance 1300–1540.*, Oxford University Press, 1960. 423. o.

²⁶ *Faenza, Biblioteca Comunale*, Cod. 117; Modern kiadása: CMM 57., Stuttgart, 1972.

²⁷ Timothy J. McGee: *Instruments and the Faenza codex*, *Early Music*, 1986. 480. o.



15. ábra: G. Machaut *De toutes flours* ballade és alatta annak diminúciója a *Faenza Kódex*ből, 1-4. ütem²⁸



16. ábra: J. Bologna *Non al suo amante* madrigál és alatta annak diminúciója a *Faenza Kódex*ből, 1-3. ütem

Az első jelentős művész, Conrad Paumann (1410 k.–1473) a 15. század híres komponistája a nürnbergi, majd a müncheni udvar orgonistája, lantosként is sokfelé ismert volt.²⁹ 1470-ben Itáliába is eljutott, a Gonzaga-család mantovai udvarába, majd Milánóba, ahol több hangszeren is játszott.³⁰ A források őt említik elsőnek, aki a polifón lantjátékot bemutatta Itáliában.³¹ Három *Fundamentum organisadi* című műve jelent meg, az első 1452-ben. Ezek az orgonajáték és zeneszerzés tankönyvei is, amelyben vokális művek átdolgozását intavolálva találjuk. De ezen túl példákat is tartalmaz arra, miként lehet emelkedő, ereszkedő cantus firmushoz, vagy csupán különböző hangközlépésekre (terc, kvart, kvint, szext) felső szólamot játszani, azokat tovább díszíteni, zárlatokat kialakítani.

²⁸ Timothy J. McGee: *Medieval and Renaissance Music, A Performer's Guide*, University of Toronto Press, 1985. 155. o.

²⁹ <https://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deinventioneeetusumusice/#pane0=Translation>, IV. fejezet, utolsó letöltés: 2024.03.28.

³⁰ Dick Hoban: Conrad Paumann: A Mid-15th Century Lutenist, *LSA Quarterly*, 2005. 5. o.

³¹ Keith Polk: *German Instrumental Music of the Late Middle Ages*, Cambridge University Press, 2005. 25. o.



17. ábra: C. Paumann: *Fundamentum organisandi*: „ascensus per tercias”, 1-4. ütem³²

Paumann orgonatabulatúrájához hasonlít a német típusú lanttabulatúra, ahol minden egyes hangnak külön jele van. Sebastian Virdung *Musica Getutsch* című művében írja, hogy „én úgy tudom, hogy Paumann találta fel a német tabulatúrát, ami nagyon valószínű”.³³

A *Buxheimer Orgelbuch*³⁴ a 15. század legterjedelmesebb billentyűs forrása, Paumann tanítványainak köréből származik Münchenből (~1470). Mintegy 260 két-, illetve háromszólamú mű intavolációját tartalmazza.

18. ábra: John Dunstable *O rosa bella* chanson és alatta annak intavolációja a *Buxheimer Orgelbuch*ban, 1-6. ütem³⁵

Paumann idejétől kezdődően találjuk a forrásokban azt a hangszeres művek előadására vonatkozó utalást, hogy „orgonaszerűen (organisch art) játsszák a művet” (19. ábra).³⁶

³² Allan W. Atlas: *Renaissance music*, Norton, New York, 1998. 218–219. o.

³³ D. A Smith: *History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*, The Lute Society of America, Inc., Canada, 2002. 163. o.

³⁴ *Buxheimer Orgelbuch – Das Erbe Deutsche Musik*, 36–38. kötet, Kassel, 1958.

³⁵ Timothy J. McGee: *Medieval and Renaissance Music, A Performer's Guide*, University of Toronto Press, 1985. 161. o.

³⁶ H. Newsidler: *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch*



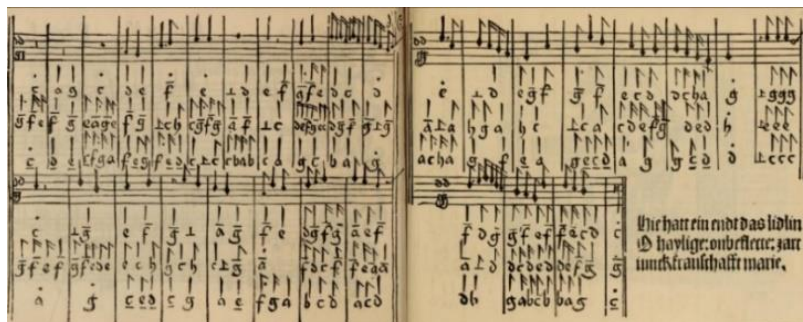
19. ábra: Hans Newsidler egyik *Organistischer Preamble*jének kezdete német tabulatúrában³⁷

A 16. század első két nyomtatott német lanttabulatúráját (1511, 1512) nem hivatásos lantosok adták ki. Arnold Schlick (1460 k.–1521 k.) organista 1512-es kiadványának címében még az áll, hogy „dalok orgonára és lantra”³⁸.



20. ábra: A. Schlick 1512-es *Tabulaturen etlicher Lobgesang* könyvborítója

Sebastian Virdung (1465–1512/18) zenetudós 1511-es kiadványában már arra is ad példát, miként lehet intavolálni egy vokális művet énekre és lantra, bár ezt itt hibásan teszi, amint erre A. Schlick már az 1512-es könyvében utal. Virdung a négy vokális szólamot négy külön tabulatúrába írta le, ami önmagában is szokatlan, hiszen egy szisztémában is elfér három-négy szólam, és többször előfordul, hogy egy húron kettő hangot kíván megszólaltatni, ami lehetetlen. Ebből is világosan látható, hogy Virdung nem játszott lanton.



21. ábra: S. Virdung *O haylige, onbeflechte* című éneke 3 szólamú lantkísérettel német típusú lanttabulatúrában³⁹

³⁷ Hans Newsidler: *id. mű.*

³⁸ Arnolt Schlick: *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein avff die Lauten*, Gottlieb Harms, Hamburg, Faximile: Ugrino, 1957.

³⁹ Virdung, *id. mű*, 72. o.



22. ábra: S. Virdung *O haylige, onbeflechte* művének átirata kottában.

A felső szólamban (S) maradt az ének, az alsó három (A,T,B) a lantkíséret, 1-11. ütem

Hans Gerle (1500 k.–1570 k.) 1532-as lantkönyvében párhuzamosan ír az orgona- és lantátíratokról⁴⁰, de még Hans Newsidler (1508 k.–1563) 1536-os műve alcímében is azt olvashatjuk az előadásról, hogy „organisch art gemacht und coloriert” (orgonaszerűen átírt és díszített)⁴¹.

III. Legkorábbi kéziratos lantintavolációk

Már a 15. századból maradt fenn néhány lanttabulatúra, amelyekben vokális intavolációkat is találunk. A legkorábbi – eddig ismert – lant kézirat a *Wolfenbüttel-tabulatúra*,⁴² amit 1460 körül másoltak korábbi anyagokból, öt lantművet tartalmaz.

⁴⁰ Hans Gerle: *Musica Teusch*, Nuremberg, 1532. Neuss: *Institutio pro arte testudines*, 1975.

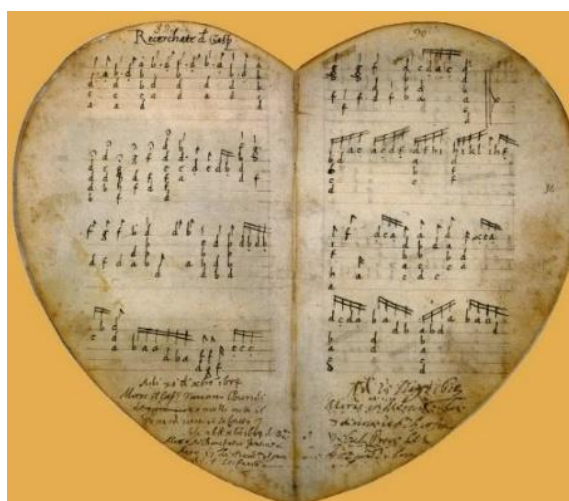
⁴¹ Marc Southard & Suzana Cooper: A translation of Hans Newsidler's *Ein Newgeordnet kunstlich Lautenbuch* (1536), *JLSA*, 1978. 11. kötet. 7. o.

⁴² Marc Lewon: The Earliest Source for the Lute: The Wolfenbüttel Lute Tablature, *JLSA*, 2013. 46. kötet. 1–70. o.



23. ábra: Kettő lap a Wolfenbüttel lanttabulatúrából⁴³

A *Pesaro-kézirat*⁴⁴ 1480–1490 között készült 170 oldalas francia tabulatúrában lejegyzett kötet, amely ricercárok és polifón művek intavolációit tartalmazza, egy basse danse-ot, valamint olasz költeményeket is lant és lyra da braccio kísérettel.



24. ábra: *Pesaro-kézirat*ből egy „Recerchate”⁴⁵

⁴³ Uo. 5. és 2. ábra. Kassel Collum Lutine, D-Kl, 2° Ms. Math. 31, fol. Iv. Courtesy of Universitätsbibliothek, Kassel.

⁴⁴ Robert Crawford Young and Martin Kirnbauer: *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile*, Thomas Drescher (Pratica Musicale 6), Pesaro, Biblioteca Oliveriana (1-PESo MS 1144, olim.1193). Winterthur /Schweiz: Amadeus. 2003. Denys Stephen: *Sources of Early Italian Renaissance Lute Music 1480–1530.*, LSAQ, 2006. 41. kötet, 1. 4–5. o.

⁴⁵ *Id. mű* könyvborítója, a kéziratban 89–90. o.



25. ábra: Ricercare részlete a Pesaro-kéziratból,⁴⁶ amit még pengetős előadásra szántak

A *Fribourg-kézirat* 240 oldalas olasz tabulatúrát az 1490-es években írták le.⁴⁷ Hayne van Ghizeghem (1545–1572) *De tous biens plaine* háromszólamú francia chansonját Ottaviano Petrucci 1501-ben adta ki. Ez a mű a 16. század egyik legnépszerűbb vokális kompozíciója, számos feldolgozást ért meg. Legkorábbi lantintavolációját már a mű első nyomtatott kiadása előtt (!) megtaláljuk ebben a kéziratban.



26. ábra: Részlet a Fribourgi kéziratból (Freiburg) (fv3)

⁴⁶ A. Douglas Smith: *A History of the Lute, The Lute Society of America*, 2002. 108. o.

⁴⁷ Robert Crawford Young: *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile*, 162–163. o. Az eredeti kézirat adatai és elérhetősége: Bibliothèque cantonale et universitaire, (CH-Fcu, Cap. Res. 527) [olim: Falk z 105] 239. o. <http://www.e-codices.unifr.ch/en/bcuf/CapRes0527>, utolsó letöltés: 2024.03.28.

A *Thibault-kézirat*⁴⁸ 1495–1505 között olasz tabulatúrában írták le Velencében. 81 frottolát, 4 lantkíséretes dalt, 6 ricercart, néhány táncot és cantus firmus-intavolációkat tartalmaz.



27. ábra: Josquin des Prez *Fortuna desperate* misetétel 1-7 üteme⁴⁹



28. ábra: Josquin *Fortuna desperata* három lantverziója (A, B, C) a *Pesaro*- és a *Thibault-kézirat*ból,⁵⁰
a D az eredeti cantus firmus, 1-4. ütem

A *Fortuna desperate* című többszólamú kompozíció eredete ismeretlen. A 15. században tűnik fel először, amelyet többen tovább komponáltak, mint Josquin des Prez (1440–1521). A feldolgozások esetében a cantus firmus legtöbbször a tenor szólamba került, és ehhez komponáltak két–három másik ellenszólamot. Josquin itt a cantus firmust a szopránba (27. ábra: S) teszi, és mindhárom lantfeldolgozásban ezt a szólamot díszítették ki. Jól látható a kottában, hogy ezeket még pengetős előadásra írták le.

⁴⁸ A. D. Smith: *A History of the Lute*, 108–110. o. Eredeti: Paris Bibliothèque Nationale, Rés.Vmd. ms.27.

⁴⁹ https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/1/1a/IMSLP474318-PMLP415104-Josquin_Fortuna_Desperata.pdf, 27.11. utolsó letöltés: 2024.03.20.

⁵⁰ Paul Kieffer: *An Approach to Reconstructing the First Lute Intabulations*, LSA, 2014. 49. kötet. 2–3. fejezet. 11. o.

IV. 16. századi diminúciók

Már szó volt róla, hogy a díszítések első osztályozását Martin Agricola „*Musica instrumentalis deudsch*”⁵¹ című művében (Wittenberg, 1529) találjuk, ahol ő két csoportban különíti el a díszítéseket: *mordanten* és *coloriren*. Az elsőbe tartoznak az *ornamensek*, ahol az egyes hangok körülírása, kidíszítése történik. A másodikba a *diminúciók* (lat. *diminution* = kicsinyítés) gyakorlata, ami az egyes főhangok vagy lépések aprózásával létrejött díszítések gyűjtőnevét jelenti. Tulajdonképpen a hosszú hangértékek helyett sok rövid hangot játszottak, a hangközöket pedig apró hangértékekkel melodikusan kitöltötték, azaz feldúsították.

A diminúció és az improvizálás elsajátításának mikéntjéről a 15. századtól találunk egyre konkrétabb leírásokat, gyakorlatokat és példákat arra, hogy milyen módon készítették vokális művekből hangszeres intavolációkat. A művek kidíszítésére vonatkozó traktátusok azonban csak a 16. századtól jelentek meg. A korabeli leírásokban folyamatosan tájékoztatnak a kortársak arra vonatkozóan, hogy egy muzsikustól elvárták, hogy *ex tempore*, azaz 'kapásból' bármilyen cantus firmusra egy új szólamot rögtönözzön, illetve liturgikus események, misék alkalmával az adott művekben ellenszólamokat improvizáljon. A világi zenében pedig természetesnek vették, hogy a zenészek tudjanak nemcsak meglévő akkordsorok, basso ostinato táncokra futamokat rögtönözni, hanem saját kútforrásból táncokat kitalálni.⁵² Szabolcsi Bence (1899-1973) idézi Antonio Cornazano (1430–1484) itáliai táncmester 1455-ben kiadott „*Libro dell'arte del danzare*” című művéből a következőt: „Cornazano, mint önként értendő dolgot említi, hogy valamirevaló muzsikusz mindenfajta tenor-dallamból tud basse danse-ot vagy saltarellót, esetleg egyéb táncokat rögtönözni; ami úgy értendő, egy és ugyanazt a dallammintát rögtön többféle ritmikus skémában tudja megformálni. – A rögtönzés és nevezetesen a rögtönzött ékesítés pedig, akarva-akaratlan, összekötötte a művészi zenét a népi gyakorlattal.”⁵³

A 16. századi forrásokban ennek a díszítőtechnikának és magának a díszítő dallammenetek megjelölésére a következő fogalmakkal találkozunk: *passagi*, *coloratur*, *coloriren*, *diminuire*,

⁵¹ Jamie Saven: The Cornett and the „Orglische Art”: Ornamentation in Early Sixteenth-Century Germany, *Historic Brass Society Journal*, The University of Birmingham, 2014. 12. o.

Howard Mayer Brown: *Embellishment in Early Sixteenth-Century Music*, Oxford, 1976. 1–2. o.

⁵² Uo. vii–ix. o.

⁵³ Szabolcsi Bence: *Népzene és történelem*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1945. 80. o. – *Libro dell'arte del danzare* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponiano 203, MS.). 1455.

fioretti, glosas. A hangszeres diminúciós traktátusokban mindenhol azt olvashatjuk, hogy a hangszeresek hallgassák és kövessék a képzett énekesek díszítési módjait, manírjait.

A legfontosabb traktátusok: Silvestro di Ganassi: *Opera intitulata Fontegara* (Venezia, 1535); Diego Ortiz: *Trattado de glosas sobre clausulas* (Roma, 1553); Juan Bermudo: *Declaracion de instrumentos musicales* (Ossuna, 1555); Tomás de Santa Maria: *Libro llamando arte de taner fantasia* (Valladolid, 1565); Girolamo Dalla Casa: *Il vero modo di diminuir* (Venezia, 1584); Giovanni Bassano: *Ricercare, Passaggi et Cadentie* (Venezia, 1585); Richardo Rognoni: *Passagi per potersi essercitare nel diminuire* (Venezia, 1592); Girolando Diruta: *Il Transilvano* (Venezia, 1593); Giovanni Bovicelli: *Regole, Passaggi di musica* (Venezia, 1594); Aurelio Virgiliano: *Il Dolcimelo* (Bologna, 1600).⁵⁴

Silvestro di Ganassi (1492–?) a velencei San Marco templom alkalmazásában álló hivatásos fűvós (‘Sonator’) Velencében megjelent *Opera intitulata Fontegara* című művében több mint 100 oldalon keresztül rögzített hangközök kitöltésére dallamokat, valamint rövid 4–6 hangból álló hangsorok feldúsítására is. A 16. században elsőként foglalkozik a diminúció és az improvizáció kérdéseivel, ezek szabályait első ízben ő rögzítette. Ez a legkorábbi furulya metódus is egyben.⁵⁵



29. ábra: S. Ganassi *Fontegara* című művében itt a szekund kitöltésére látunk diminúciókat ⁵⁶

⁵⁴ A Garland Kiadó (New York) az 1990-es években 30 kötetes sorozatban publikálta a legfontosabb 16–17. századi források darabjait: *Italian Instrumental Music of the Sixteenth and early Seventeenth Centuries*.

⁵⁵ Silvestro di Ganassi: *Opera intitulata Fontegara* (Venezia, 1535) Faksimile kiadása: M&T Róma 1991. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/83/IMSLP259954-PMLP46423-ganassi_opera_intitulata_fontegara.pdf utolsó letöltés: 2024.03.28.

⁵⁶ *Id. mű*, 24. o.



30. ábra: Ganassi egy másik diminúciós gyakorlatának részlete ⁵⁷

Ganassi 1542-ben kiadott következő művében, a *Regola Rubertina*-ban a viola da gamba játékmódjáról, az 1543-ban nyomtatott *Letione Seconda* a lantjáték technikai vonatkozásairól, valamint a vokális művek intavolálásáról is ír. Meglepően alapos leírást ad arról, hogy mikor, milyen diminúciókat használjon a játékos annak függvényében, hogy a mű karakterét kívánja-e megtartani, vagy inkább a zenei anyagot feldúsítani. ⁵⁸

A hangszeresek számára a 16. század derekának egyik legfontosabb műve Diego Ortiz (1510 k.–1576 k.) *Trattado de glosas sobre clausulas* című kiadványa.



31. ábra: Részlet Ortiz *Trattado de glosas sobre clausulas* című faksimile kiadványból ⁵⁹

⁵⁷ Uo. 19. o.

⁵⁸ Jeffery Kite -Powell: *A Performer's Guide to Renaissance Music*, Indiana University Press, 2007. 26. fejezet. Bruce Dickey: *Ornamentation in Sixteenth-Century music*, 308. o.

⁵⁹ Diego Ortiz: *Trattado de glosas sobre clausulas* (Roma, 1553), Bärenreiter, Kassel, New York, 1961.



32. ábra: Az előző Ortiz gyakorlat (31. ábra) új kiadásban

Ortiz a hangközök kitöltésén, kadenciákon és basso ostinato táncokon (például passamezzo, passacaglia, fólia) túl saját kompozícióit is közreadta, amelyekben jól követhető, milyen módon díszíti ki az egyszerűbb műveket.

Természetesen az énekesek, mint Bovicelli, a fúvósok, mint Ganassi, Rognoni, Virgiliano, a felső szólamot díszítették ki, a vonósok, mint Ganassi, Ortiz és Dalla Casa, az alsókat, a billentyűsök és a lantosok pedig a különböző szólamokat vegyesen, tehát nem egyidejűleg. A traktátusok olyan formában lettek kiadva, hogy felül az eredeti szoprán szólam, s alatta a kidíszített változat követhető.

A forrásokban szinte mindenhol találunk rövidebb-hosszabb leírásokat, táblázatokat, gyakorlatokat és szabályokat arra vonatkozóan, hogyan „aprózzunk” stílusosan, de szabályosan. A 16. századi diminúciós technikák legkörültekintőbb leírását, összefoglalását és szabályrendszerét Aurelio Virgiliano: *Il Dolcimelo* (Bologna, 1600) művében találjuk, amit Bruce Dickey (1948-) foglalt össze egy tanulmányában.⁶⁰

A korabeli szerzők a leírásokban azonban mindig óvatosan fogalmaztak a díszítéseket és az improvizációt illetően. „Az ember nem adhat erre szabályokat, ez mind jönni fog az idővel és a gyakorlattal” – írja Mättheus Waissel 1592-ben.⁶¹

Jean Baptiste Besard (1567 k.–1617) *Thesaurus Harmonicus* című művét (1603) Robert Dowland (1591 k.–1641) fordította le (*Varietie of Lute Lessons*, 1610), amiben ezt olvashatjuk: „Ki kéne fejtenem, hogy rendelkezned kell bizonyos szabályokkal a díszítéseket illetően; ám

⁶⁰ Bruce Dickey: *Ornamentation in Sixteenth-Century music*, 304–307. o. (J. Kite.-Powell: *A Performer's Guide*)

⁶¹ Stefan Lundgren: *Method for the Renaissance Lute*, Lundgren Musik-Edition, München, 1981. 3. o.
Matthäus Waissel: *Lautenbuch*, Frankfurt, 1592.

belátható, hogy leírt szavak nem alkalmasak erre. Legjobb, ha egy ügyes játékost utánzol, vagy magad alakítod ki ezeket gyakorlás révén.”⁶²

Agostino Agazzari (1578–1640) a következő tanácsot adja: „Mivel minden hangszernek megvannak a saját korlátai és lehetőségei, a játékosnak figyelembe kell vennie azokat, és azokhoz igazodnia, ha eredményt akar elérni”.⁶³

Fray Juan Bermudo (1510 k.–1565 k.) mintegy 300 oldalas *Declaration de instrumentos musicales* című művében szinte minden részletre kiterjed. Azt írja, hogy „ha a diák jó tanárnál tanul, akkor az úgyis el fogja mondani a díszítésre vonatkozó tudnivalókat is, hiszen ez napról-napra változik”.⁶⁴

Hogy milyen lehetett a rögtönzött díszítés a 16. században, csak ilyen utalásokat olvashatunk: „a szokás szerint”, vagy „ahogyan az igazi muzsikások szokták”⁶⁵. Mindenesetre a korabeli tankönyvek a hangszeres tanulmányok csúcsának tekintették az improvizálást, ahogy ők mondták, a „fantáziálást”, természetesen mindazt bizonyos szabályok betartásával.⁶⁶

V. La Spagna variációk

A cantus firmus táncok eredetével és a basse dance-tenorral foglalkoztam az I. fejezetben, de ott még nem lantművekkel kapcsolatban. Az egyik legismertebb basse dance-tenor volt a 'La Spagna'. A 16. században folytatódik ezeknek a cantus firmus táncoknak, és La Spagna elnevezésű műveknek a feldolgozása, immár intavolálása a lantosok körében is. Ezeknél a műveknél jól látható, hogy a cantus firmus nagyon kis járású, és ritmikailag is keveset mozgó, nagyon stabil dallam. Ilyen lassú tempóban kevésbé beazonosítható számunkra az eredeti mű, de nyilván az akkori hallgató felismert belőle valamilyen népszerű cantus firmust. Az itt látható *Thibault-kéziratból* származó mű alsó szólama a cantus firmus, amire egy felső szólamot komponált a lantjátékos. Ezeket a feldolgozásokat tekintem a legegyszerűbb intavolálási eljárásnak, hiszen a vokális alapra csupán egy konzonáns ellenszólamot írt a szerző, ami abban a korban alapvető

⁶² Stefan Lundgren: *Method for the Renaissance Lute*, 4. o. és Jean-Baptiste Besard: *Thesaurus harmonicus*, Köln, 1603.

⁶³ Kite J.-Powell: *A Performer's Guide to Renaissance Music*, Indiana University Press, 2007.; Jack Ashworth & Paul O'dette: *Overview and Practical Applications*, 212. o.

⁶⁴ Pernye András: *Előadóművészet és zenei köznyelv*, Budapest, Zeneműkiadó, 1974. 118–121. o.; Fray Juan Bermudo: *Declaration de instrumentos musicales*, 1555.

⁶⁵ Uo.: 106. o.

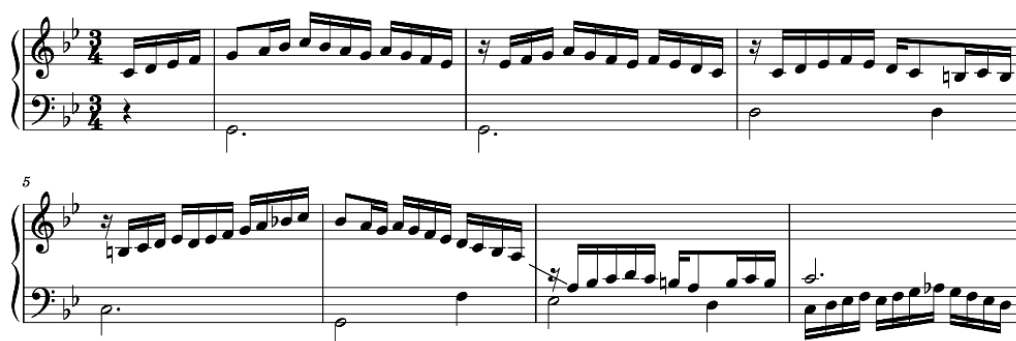
⁶⁶ Fray Juan Bermudo: *Declaration*, Im. 119. o.

gyakorlatnak számított. A *Thibault-kézirat*ban található mű még következetesen a felső szólamban bontja ki a dallamot, teljesen konszonáns módon (contrapunctus diminutus vagy floridus), amelyet, ha összevetünk a korábban bemutatott C. Paumann 'ascensus per tercias' gyakorlatával, nem sok különbséget találunk az eljárást illetően (lásd 17. ábra).



33. ábra: Spagna részlet a *Thibault-kézirat*ból ⁶⁷

Vincenzo Capirola (1474-1548) *La Spaga II* lantműve már annyival változatosabb, hogy ő nem csupán a felső szólamban kívánja körüljárni a cantus firmus hosszú dallamhangjait, hanem már az alsó regiszterben is jár, így nem annyira egysíkú a kompozíció.



34. ábra: V. Capirola *La Spaga II* lantmű 1-7 üteme ⁶⁸

Francesco Spinacino (1485-?) *Dassa Danza* lantműve már jóval bonyolultabb, hiszen itt a cantus firmus köré fonódik az új dallam, változatosan bejárva a többi regisztert is. Az eredeti alapszólam néha ki sem hallható, ezért ezt én inkább egyedi kompozíciónak nevezném.

⁶⁷ Gombosi O.: *Compositioe di Meser*, 55. o.

⁶⁸ Uo.: 73. o.



35. ábra: Fr. Spinacino *Bassa Danza* lantmú 1-5 üteme ⁶⁹

Francesco da Milano (1497–1543) életművében mindössze kettő lantduó található, s az egyik egy Spagna alaphoz írt kompozíció. A műnek a különlegességét az adja, hogy az alsó szólamot megszólaltató „tenor” immár harmóniákat játszik, és felette szinte improvizatívnak tűnő szólamot kapott a „cantus” játékos. A harmóniasor áttekintésekor jól láthatjuk, milyen módon kerülte el Milano a szélső szólamokban az akkor már tiltott oktáv-, illetve kvintpárhuzamot.



36. ábra: Fr. Milano *Spagna* lantduójának kézirat részlete olasz tabulatúrában ⁷⁰

⁶⁹ Fr. Spinacino: *Intabolatura de lauto*, Libro primo 28v.

⁷⁰ *Cavalcanti lute book*, B-Br: Belgium Royal Library, mus. ms ii. 275, 1590.



37. ábra: Fr. Milano *Spagna* lantduója (36. ábra) kottaképben, 1-4. ütem

VI. Dalok, frottolák, chansonok egyszerűbb intavolációi – lant-ének átiratok

„Azért a dal lantkísérettel (*azt hiszem) minden másnál öröndetesebb, mert a szónak annyi bájat és erőt ad, hogy az már önmaga egy csoda” (Ford. Láng István) – írja 1528-ban Baldassare Castiglione (1478–1529) *Az udvari ember*⁷¹ című könyvében.

A későbbiekben elemzendő műveket nem időrendi vagy nehézségi sorrendben válogattam, még csak nem is az intavolálási technika bonyolultsága mentén, sokkal inkább a különböző feldolgozási módokat, a sokféleséget kívánom bemutatni, milyen gazdag volt a lantra írott intavolációk világa. A műveknek csupán az első 10-15 ütemét elemzem, ugyanis itt már egyértelművé válik, hogy milyen típusú átdolgozással van dolgunk. Természetesen a megszokottól nagyon eltérő részleteket néhol külön is bemutatom.

1. Philippe Verdelot: Benche'l misero cor – Adrian Willaert

Adrian Willaert (1490 k.–1562) korának egyik legnagyobb németalföldi zeneszerzője a velencei iskola megalapítója volt, aki 1516-tól a ferrarai udvarban élt, majd 1517–19 között megfordult Budán, ahol, „Cantor Regis Ungarie”-ként, azaz „Magyarország királyának kántora”-ként említik.⁷² Páratlan alkalom, amikor egy ismert madrigálkomponista feldolgozta és Velencében kiadta 1536-ban egy másik híres szerző, Philippe Verdelot (1447–1552) négyszólamú madrigáljait lantkíséretes énekekre. Itt is jól látjuk, hogy a vokálkomponisták többsége valamilyen szinten játszott lanton is. Willaert szinte egyáltalán nem nyúlt a madrigálhoz, az alsó három énekszólamot írta át lantra olasz típusú lanttabulatúrában minimális módosítással, és az énekesnek meghagyta a felső szólamot, a cantót.

⁷¹ Baldassare Castiglione: *Az udvari ember*, Mundus Kiadó, 2008. 100. o. *Il Cortegiano*, Velence, 1528.

⁷² Király Péter: *Magyarország és Európa*, Budapest, Balassi Kiadó, 2003. 18–22. o.

S Ben - che'l mi - se - ro cor

A Ben - che'l mi - se - ro cor

T Ben - che'l mi - se - ro cor

B Ben - che'l mi - se - ro cor

ének Ben - che'l mi - se - ro cor las - so, tal ho - ra, Por - ga bre - ve ri - po - so

lant

38. ábra: P. Verdelot *Benche'l misero* madrigálja és A. Willaert ének-lant intavolációjának 1-8 üteme

Al Secondo di Tenore.

En che'l misero cor laffo tal ho ra, Porga breue ri.

39. ábra: A. Willaert ének-lant intavolációjának 1-7 üteme az eredeti olasz tabulatúrában⁷³

2. Claudin Sermisy: Tant que vivray – Pierre Attaingnant

A legegyszerűbb átírási mód mindig az, amikor a vokális mű hangterjedelme, hangneme kényelmesen megoldható a lanton. Az fontos kritérium volt, hogy a felső szólam a játszó tempóban még felismerhető legyen.

Claudin de Sermisy (1490–1562) párizsi komponista chansonjai Európa-szerte nagy népszerűségnek örvendtek, talán a leggyakrabban az ő műveit dolgozták fel a billentyűs és pengetős komponisták. Sermisy *Tant que vivray* című chansonjának⁷⁴ a 16. század folyamán tíz

⁷³ Adrian Willaert: *Intavolatura de li madrigali di Verdelotto*: Venezia 1536., Faksimile: Studio per Edizioni Scelte, Firenze 1980. 16r; Philippe Verdelot: *Il primo libro de madrigali*, Venezia, 1533 in, no. 12.

⁷⁴ Pierre Attaingnant: *Chansons nouvelles en musique à quatre parties*, Paris, 1528, no. 2.

intavolációját találjuk nyomtatásban. Pierre Attaingnant (1494–1552) zeneműkiadó adta ki az első francia táncgyűjteményt tabulatúrában, ahol ez a két mű is helyet kap. A kiadásban előforduló szólóművek esetében jól látható, hogy Attaingnant a hangszeren maga is nagyon jól játszhatott, csakúgy, mint Adrian le Roy, Pierre Phalèse, Jean Baptiste Besard kiadók, akik a nagy lantantológiákat közzétették. Attaingnant ezt a kompozíciót ének-lant és szólólant műként is feldolgozta a hangnem módosítása nélkül. Mindkét esetben csak olyan helyeken írt hozzá kis diminúciót, kolorálást, kadenciális díszítést, ahol a felső-, tehát az énekszólamnál hosszabb vagy kitartott hangot találunk, amint azt a 4–5–6. és 8. ütemben látjuk, ezáltal téve hangszerszerűvé a kíséretet, illetve a szólólant változatot. Az ének-lant feldolgozásban az alt is benne maradt a kíséretben, ellenben a szólólant átírat esetében, ahol ezt a szólamot kivette, hogy játszhatóbbá, áttetszőbbé tegye a lantművet. Három szólam esetében még több lehetőség van diminúciós megoldásokra, koloratúrákra, hiszen több regiszterrel dolgozhat a komponista, és a zenei szövetben a hangszer még jobban tud érvényesülni.

The image displays a musical score for the song "Tant que vivray" by Pierre Attaingnant. The score is written in 4/4 time and features three staves: a vocal staff (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and two lute staves (lute and solo lute). The lyrics are: "Tant que vi - vray en aa-ge flo-ris sant Ie ser-vi - ray d'a - mour le dieu puis - sant". The vocal parts are written in a single line, while the lute parts are written in two staves. The lute part includes various ornaments and diminutions, particularly in the 4th, 5th, 6th, and 8th measures, which are circled. The solo lute part also includes similar ornaments and diminutions, which are also circled. The score is numbered 1-8 at the top.

40. ábra: P. Attaingnant *Tant que vivray* chansonja, ének-lant, valamint lantszóló intavolációja, 1-8. ütem ⁷⁵

⁷⁵ Pierre Attaingnant: *Tres breve et familiere introduction...*, Paris 1529. 53v, 54v.

3. Antoine Busnois: *Je ne fay plus* – Anon

Antoine Busnois (1430–1492) francia zeneszerző, a 15. századi burgundiai iskola egyik vezető komponistája *Je ne fay plus* című chansonját többen átdolgozták még a 16. században is. Első intavolációja ismeretlen szerzőtől való, egy francia kéziratban maradt fenn a 15. század végéről, még a kottanyomtatás előtti évtizedekből. Ez a chanson három szólamú, és az intavolátor az eredeti hangnemet meghagyta, az alsó két szólamot szinte változtatás nélkül a lantnak szánta, a felső érintetlenül megmaradt az éneknek. Nagyon ritkán találkozunk ilyen jól sikerült választással.

Az intavolálendő vokális művek többségükben lassú mozgásúak, javarészt hosszan kitartott hangokból épülnek fel, ami a lanton nem tud érvényesülni. Adrian Le Roy (1520 k. –1598) 1574-es művében⁷⁶, ahol az intavolálás műveletét részletezi, megállapítja, hogy egy jó lanton – amivel kevesek rendelkeznek – legfeljebb egy semibrevis hosszúságú hang szól végig (mai elnevezéssel egész hang). Az átkötött hangok esetében szintén ez az eljárás érvényesült, hogy újra megpengették az átkötött hangot. Jól látható, hogy a 2. ütemben újra megszólaltatja a tenor hangját, valamint a 3. ütemben az átkötött hang helyett az *asz*-t, hogy az egyértelmű legyen. A bariton szólamában még jobban követhetjük ezt az „újrapergetős” gyakorlatot. Általában a sorok végén a kitartott záróhangokat dúsították fel kisebb átvezető futammal, lantosabbá díszítve a zárlatot (lásd 5. és 14. ütem). A 10. ütemben a lantkíséret alsó szólamában teljesen új dallamot látunk, de a hangszereszerűség érvényesítése érdekében a komponisták gyakran még új motívumot, kisebb szólamot is beleszórtak a művükbe.

41. ábra: A. Busnois *Je ne fay plus* chansonja 1505 körül, valamint ének-lant intavolációja, 1-14. ütem⁷⁷

⁷⁶ Adrian le Roy: *An instruction to set all musicke in tablature for the lute* (1574), Jean Jacquot, Paris: CNRS, 1977.

⁷⁷ Kent Underwood: *The Renaissance Lute in Solo Song and Chamber Ensemble. A Study of Musical Sources to Ca. 1530*, Thesis (Ph.D.) – Stanford University, 1987. 359. o Eredeti forrás: *Bibliothèque Nationale*, Ms. Rés. Vmd.27.

4. Jacobus Barbireau: *Een vroylic wesen* – Anon

Jacobus Barbireau (1455–1491) franko-flamand zeneszerző, egy ideig az antwerpeni székesegyház karnagya szintén megfordult a Budai Királyi Udvarban Miksa császár követeként 1490-ben, Beatrix királyné vendégeként.⁷⁸ Az *Een vroylic wesen*⁷⁹ chanson, hasonlóan az előző Busnois *Je ne fay plus* művéhez, kéziratban maradt fenn a 15. század végén. Az intavolálási mód is megegyezik. A hangnem maradt, s a hosszú vagy éppen átkötött hangok lettek felaprózva, de itt már a lantmű szövete sűrűsödik, gyakoribbak a futamok, aminek következtében a kíséret szépen ki tud bontakozni, és arányos a felső szólam dallamoságával. Nem mindig sikerül azt az arányérzékelt megtalálni, hogy a lant kisebb mozgású szólamai úgy írják, fonják körül az énekszólamot, hogy az nem zavarja az ének szólamát, és a szövegértést.

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

S Een vroy-lic we - sen myn oog - skins sa - ghen

T

B

ének Mes jeulx on veu - u-ne plai-sant - fi - gu - re

lant

42. ábra: J. Barbireau *Een vroylic wesen* chansonja és ének-lant intavolációja, itt francia szöveggel, 1-11. ütem⁸⁰

5. Bartolomeo Tromboncino: *Poi che volve la mia stella* –

Francesco Bossinensis / Joan Ambrosio Dalza

Az első nagy lant-dal repertoár, a frottola műfaja a 15. századi improvizáló udvari zenészekről ered, akik lanton vagy lírán kísérték magukat. Ottaviano Petrucci kiadó tevékenységének köszönhetően az ő műveik már nyomtatott formában maradtak az utókorra. A műfaj az 1490-es

⁷⁸ Király Péter: *Magyarország és Európa*, Budapest, Balassi Kiadó, 2003. 15. o.

⁷⁹ MS Segovia, fol. 166r;

https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/9/95/IMSLP458491-PMLP255163-Barbireau_Een_vroylic_wesen.pdf
utolsó letöltés: 2024.04.10.

⁸⁰ Kent Underwood: *The Renaissance Lute in Solo Song and Chamber Ensemble. A Study of Musical Sources to Ca. 1530*, Thesis (Ph.D.) – Stanford University, 1987. 323. o. Eredeti forrás: *Bibliothèque Nationale*, 1491. Ms. Rés. Vmd. 27.

években született meg Észak-Itáliában. A kor népszerű költeményeit és ismert költők alkotásait zenésítették meg. A frottola, mint gyűjtőfogalom, magába foglalt más típusokat is, mint a canzona vagy a sonetto. Ezek három–négy szólamú művekként előadhatók vokálisan is. Amennyiben ének-
lantra írták át, az éneké maradt a felső szólam, a lanton pedig a tenor és basszus szólalt meg. Ilyenkor az alt szólam kimaradt. A Boszniából származó Francesco Bossinensis (1485 k. –1535) gyűjteményei (1509, 1511) főként lantra és énekhangra átírt frottolákat (126 darabot) tartalmaz. Ezek között sokat megtalálunk Bartolomeo Tromboncino (1470 k. –1535) és Marchetto Cara (1465 k. –1525) műveiből is.

Tromboncino *Poi che volse la mia stella*⁸¹ című frottoláját Petrucci először négyszólamú műként adta ki, majd Bossinensis ebből készített lantkíséretes intavolációt.⁸² Az alábbi ábra 1–2. ütemében jól látható, hogy az altból és a tenorból használt fel motívumokat a felső lantszólamhoz, sok esetben a későbbiekben is azokat dolgozta össze egy szólamná. A hosszú és az átkötött hangok felaprózását, újbóli megpengetését végig nyomon követhetjük az átiratban.

The image shows a musical score for a frottola by Bartolomeo Tromboncino. It includes the original four-part vocal setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a lute arrangement (lute and J. A. Dalza's lute). The lyrics are: "Poi - che - vol - se la mi-a stel - la Per mi - rar l'al - tabel-ta - de". The lute arrangement uses the vocal motifs from the original setting, with some notes circled to show the transformation of the vocal lines into lute tablature.

43. ábra: B. Tromboncino *Poi che volse la mia stella* című frottola, és annak kettő feldolgozása, 1-8. ütem

⁸¹ Bartolomeo Tromboncino: *Frottole libro*, 3, 1505, no.19. 36. o;
https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP306302-PMLP495480-frottole_3.pdf, utolsó letöltés: 2024.04.15.

⁸² *Le frottole per canto e liuto intabulate da Fr. Bossinensis*, Benvenuto Disertori, Ricordi, Milano. 1964. 219–223. o.



44. ábra: B. Tromboncino *Poi che volse* frottolája Fr. Bossinensis átdolgozásában olasz tabulatúrában, 1-10. ütem⁸³

A 43. ábra alsó kettő kottasorában az eredeti vokális műből Joan Ambrosio Dalza (?-?) által készített lantintavoláció első nyolc ütemét látjuk, már egy önálló szólólantmű részét, amit az 1508-as könyvében adott ki.⁸⁴ Jól lehet követni a hosszú hangokat körülíró és azokat összekötő futamokat, amik már tipikus hangszerszerű ornamentációk, s ezeket összefoglalóan koloratúráknak is nevezünk. Itt már találkozunk a musica ficta gyakorlatával, a vezérhagosítással is (4-5. ütem).

VII. Egyszerűbb lantintavolációk

Vincenzo Galilei (1520–1591) 1568-ban kiadott *Fromino Dialogo*⁸⁵ című művében, amit 1584-ben újranyomtak, megpróbálja összegyűjteni a lantra való komponálás, a vokális művek intavolációjának módjait. Hosszasan kitér a hangközök, módusok használatára, a modulációkra, az ellenpont, a szólamvezetés és a diminúciók szabályaira. Egy kézikönyvbe gyűjti össze ezt a tudást, remélvén, hogy a „professzionista” lantosok is haszonnal fogják forgatni, mivel ilyen jellegű művet még nem jelentettek meg a lantosok számára, ahogy olvashatjuk a kiadványában: „Néha jómagam is elcsodálkozom azon, hogy a nagyformátumú lantjátékosok – még azok is, akik szakmájukban szinte isteni magaslatokra jutottak – miért nem tanították meg nekünk a vokális művek lantra való átírásának szabályait. Nem látom ennek semmi okát, kivéve, hogy talán ezek a lantosok túlságosan alantásnak tartották, hogy megtanítsanak nekünk bizonyos apró technikai részleteket, amelyeket ebben a művészetben be kellene tartani, mivel számukra elegendő volt, ha

⁸³ Francesco Bossinensis: *Tenori e contrabassi intabulati*, Libro primo, Velence, 1509. Faksimile, Minkoff, Geneve, 1977. 27r

⁸⁴ Joan Ambrosio Dalza: *Intabulatura de lauto*, Venize, Faksimile Geneva: Minkoff, 1980. 53v

⁸⁵ Vincenzo Galilei: *Fromino Dialogo*, Venice, 1568. Faksimile Leipzig: Zentralantiquariat, 1978.

ők tudják, hogy ezeket hogyan kell elkészíteni.”⁸⁶ Ebből is jól látható, hogy a lantosok az átirataik során mennyire szabadon kezelhették az intavolálás módjait.

6. Erasmus Lapidica: *Tannernaken* – Hans Newsidler

Erasmus Lapidica (1445 k. –1547) több európai udvarban tevékenykedett, mint komponista és kórusénekes. Heidelbergben és Bécsben hosszabban, de Beatrix királyné budai udvarában is ott találjuk a nevét a királyi kápolna (a *capella*, azaz a kórus) tagjai között.⁸⁷ Ez az intavoláció azért is fontos számunkra, mert Hans Newsidler (1504 k.-1563) lantjátékos Pozsonyban élt 1529-ig, tehát mindkét komponista hosszabban tartózkodott Magyarországon. A „Tannernaken” kezdetű ének egy flamand népdal lehetett,⁸⁸ eredetét nem ismerjük. A 15–16. században sokan feldolgozták többtétéles formában, és ami szokatlan, hogy szövegtelen műként írták le, és adták ki, mint Lapidica is. A dal szövegét én írtam be a hangszeres szólamok alá.

The image shows a musical score for the piece 'Tannernaken'. It consists of four staves. The top staff is labeled 'C' (Cantus) and has a treble clef. The second staff is labeled 'Ct' (Cantus Tenor) and has a treble clef. The third staff is labeled 'T' (Tenor) and has a bass clef. The bottom staff is labeled 'lant' (Lute) and has a treble clef. The music is in 3/4 time. The lyrics are written below the staves: 'Tan - der - na - ken, al op den Riijn, op den Riijn'. The lute part is a continuous melody. The vocal parts are in a call-and-response style.

45. ábra: E. Lapidica *Tannernaken* című műve és H. Newsidler átirata, 1-5. ütem⁸⁹

⁸⁶ Victor Coelho: *Performance on lute, guitar, and vihuela: historical practice and modern interpretation*, Cambridge University Press, 1977.; tanulmánygyűjteményben: Dinko Fabris: *Lute tablature instructions in Italy*, 35. o.

⁸⁷ *Magyarország zenetörténete I.*, szerk. Bárdos Kornél, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1988. 117. o.

⁸⁸ https://www.dbnl.org/tekst/duys001oude02_01/duys001oude02_01_0049.php, utolsó letöltés: 2024.14.18.

⁸⁹ H. Newsidler: *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch*, 1536., Im. h4v

46. ábra: E. Lapidida *Tannernaken* című műve és H. Newsidler átírata, 6-9. ütem

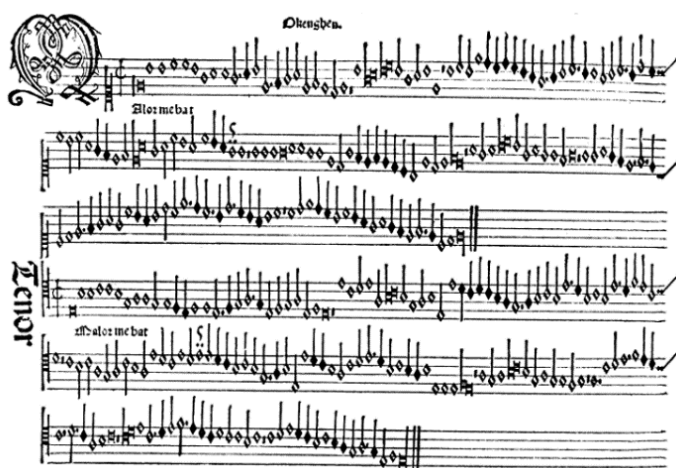
Minden hangszeren vannak kényelmetlen hangnemek, amelyekben technikailag nem, vagy szinte alig játszható egy mű. A hangnem választása lantintavolációkban mindig elsődleges fontosságú, ahogy ebben az átíratban is. Én itt már abban a hangnemben írtam le a vokális anyagot, ahol a lantátírat megszületett, hogy a két mű követhető, összehasonlítható legyen.

A tenor szólam hosszan kitartott hangokból áll, ami a lanton nem tud érvényesülni, így azokat Newsidler is rövidebbekre, minimákra (fél hang) cseréli, ennek köszönhetően kialakul egyfajta pulzálás, ami szépen viszi előre a művet, megtartva a kompozíció nyugodt és méltóságteljes karakterét. Az intavolációk során a négyszólamú műből általában egy szólamot vettek ki, leggyakrabban az altot, és három szólammal dolgoztak, háromszólamú művek esetében a meglévő hárommal. Newsidlernek ez a feldolgozása szinte páratlan az intavolációs irodalomban, mivel a cantus szólamot, amit szinte mindig megtartottak, ő egyszerűen kihagyja, és a végeredmény egy kétszólamú kompozíció. De a lantmű így is nagyon szépen megáll a maga lábán, a hallgatónak nem hiányzik egy harmadik szólam. Egy jó komponista kettő szólamban is tud különleges minőségű művet alkotni. Talán azért is teszi ezt, mert a cantus szólama a kisebb mozgásoknál szinte mindig tercpárhuzamban fut kis hangértékekkel, ami a lanton játszhatatlanná tenné a darabot. A túl nagy hangterjedelem gyakran okoz játszhatósági gondot. Az is különleges és ritka az eredeti műben, hogy a tenorban alig van valami mozgás, és a hosszú hangok végig, egészen szűk hangterjedelemben mozognak. Ez tényleg egy tartó szólam. Itt dallamról, motívumról ebben a lassú tempóban nem beszélhetünk, inkább orgonapontszerű szerkezetről, s kicsit a harangzúgás monotonosságának az érzetét kelti, hiszen ez vonul végig a tenor szólamon. Az intavolációkban a lantkomponisták sűrűn éltek a szinkópás megoldásokkal, ami által mindig egy hangsúlyeltolódás keletkezik, de ami a másik oldalon meg is könnyíti a szólamvezetést. Ez egy jellemzően

lantspecifikus megoldás. Ezt itt először az 5. ütemben találjuk, ahol a tenor 3. félhangja a felső szólammal egy disszonáns pillanatot idéz elő, amit aztán a szerző rögtön fel is old. A 7. ütem közepén pedig az újra megpengetett *bé* a felső szólammal kihangsúlyozza a szeptim hangköz disszonanciáját, ami aztán megint konszonáns lesz. Ez a disszonancia kezelés nagyon jellemző Newsidler átírataiban. Ugyan ennél erősebb disszonanciákkal a későbbiekben már nem találkozunk a műben, ez az egyenletes, szinte monoton pulzálás adja az átírat szokatlan, egyedi hangulatát.

7. Johannes Ockeghem: *Malor me bat* – Francesco Spinacino

Johannes Ockeghem (1410–1497) *Malor me bat* chansonját többek között Francesco Spinacino is feldolgozta, és talán ez manapság a leggyakrabban játszott változat. A háromszólamú művet csupán olyan hangnembe kellett transzponálni, hogy az a lantra még jól ráférjen és a hangszer így szépen szóljon. Forrásaként a Petrucci-féle *Harmonie musices Odhecaton*ban található változatot használta. Newsidlerhez hasonlóan ő is csupán a hosszan kitartott, valamint az átkötött hangokat osztotta ketté, s hangsúlyos helyen a hangot újból megpengette. Nem kívánt a műben diminuálni, hiszen a lantdarabból így is jól felismerhető az eredeti chanson, a karaktere nem sérül, ami Spinacinónál is jó arányérzékre vall. Nyilván az előadó lantosnak jól kell ismernie a vokális változatot, hogy a szólamokat követni tudja, s azt az előadás során plasztikussá tegye.



47. ábra: J. Ockeghem *Malor me bat* chansonja O. Petrucci 1501-es kiadványában⁹⁰

⁹⁰ O. Petrucci: *Harmonice Musices Odhecaton*, 69r

file:///C:/Users/Istvan/Documents/001%20Doktori%20M%C3%A1jus%2018/IMSLPPetrucci_Harmonice_Musices_Odhecaton_LC_bw.pdf, utolsó letöltés: 2024.03.20.



48. ábra: Fr. Spinacino *Malor me bat* intavolációja 1-9 üteme olasz tabulatúrában⁹¹

S
C
T
lant

2 3 4 5 6 7 8 9 10

Mal - heur me bat

Mal - heur me bat

Mal - heur me bat

49. ábra J. Ockeghem *Malor me bat* műve 1-10 üteme és Fr. Spinacino intavolációja kottában

8. Claudin de Sermisy: *Las je m'y plains* – Francesco da Milano

Claudin de Sermisy (1490 k.–1562) sok „slágert” komponált, ez látható művei gyakori intavolációinak nagy számában. Francesco da Milano (1497–1543) korának, de mondhatjuk, hogy a 16. századnak legismertebb lantvirtuóza, méltán kapta Michelangelo mellett az „Il Divino”, azaz „Isteni” titulust, a Vatikánban négy pápát is kiszolgált. Lantátiratai minden szintet felülmúlnak. Sermisy itt bemutatott chansonja⁹² nem lett túlkomponálva az átírat során. Milano ritkán intavolált ilyen egyszerűen, szöveghűen, a négy szólamot megtartva, de biztos megvolt az oka rá, hogy nem nyúlt nagyon bele az eredeti műbe. Itt már találkozunk ugyan néhány diminúciós futammal, hogy a vokális anyag valamennyire hangszerszerűvé váljon (3,5,7. ütem), de csak ott, ahol az indokolt, hogy a mű kontúrjait ne törje meg. Talán ez a legnehezebb az intavolálások során.

⁹¹ Fr. Spinacino: *Intabulatura de Lauto Libro secondo*, 1507., 18v

⁹² Pierre Attaingnant: *Chansons musicales a quatre parties*, 1528. no. 36.

<https://imslp.org/wiki/File:TN-PMLP511419-Las-Superius-2610.jpg>, utolsó letöltés: 2024.03.20.

C. Las, je m'y plains, maul-di-cte soit for - tu - ne

A. Las, je m'y plains maul - di - cte soit for

T. Las, je m'y - plains maul - di

B. Las, je m'y plains maul - di

lant

50. ábra: C. Sermisy *Las je m'y plains* chansonja és Fr. Milano lantátirata, 1-7. ütem⁹³

9. Jacques Arcadelt: *Si grand é la pieta* – Bakfark Bálint

Bakfark Bálint felügyelete alatt adták ki a Lyoni (1553) és a Krakkói Lantkönyvet (1565), amiben 32 kompozíció található. Ezen túl maradtak fenn más kiadványokban is lantdarabjai kéziratokban és más nyomtatásokban, amelyek nem az ő felügyelete alatt kerültek publikálásra. Átíratának alapanyaga itáliai és a franko-flamand szerzők művei, motetták, chansonok és madrigálok. Bakfark intavolációi, fantáziái nem tartoznak a közkedvelt és a ma gyakran játszott lantdarabok közé. Többsége tényleg nehezen játszható, és mivel ő megpróbált minden szólamot a helyén hagyni, így valóban zsúfoltnak tűnnek a művei. Túl sok a szólam, nehéz őket játékosként és hallgatóként is követni. Ennek ellenére Jacques Arcadelt (1507–1568) itt bemutatott chansonjából⁹⁴ Bakfark meglepő módon jól áttekinthető, világos intavolációt készített, s tehette ezt azért, mert ez a mű is a 16. század közkedvelt chansonjai közé tartozott. A században ezt a művet még négy másik lantátiratban megtaláljuk.⁹⁵ Az intavolátor számára a legideálisabb az, amikor a hangnemen sem kell módosítani, így sérül legkevésbé a mű hangulata, szólamvezetése, így marad meg a legtöbb a kompozícióból. A legnagyobb feladat mindig az az átíráskor, hogy a vokális anyag maradjon valamennyire felismerhető, esetleges lassú tempóvétellel is, de egyúttal

⁹³ Francesco da Milano: *Intabolatura di Liuto de diversi*, Napoli, 1536, Faksimile Geneva, Minkoff, 1977, 23r

⁹⁴ Jacques Arcadelt: *Il quarto libro de i madrigali a 4 voci*, Antonio Gardano, Venice, 1539. no. 2.

⁹⁵ 1.) Francesco Vindella: *Intavolatura*, 1546., Venetia, A2v; 2.) P. Phalese: *Hortus Musarum*, 1552., Lovanii, 53v; 3.) V. Bakfark: *Premiere Livre...* A. le Roy, Paris, 1564., E4v; 4.) Sixt Kargel: *Novae Elegantissime*, B. Jobin, Strassburd, 1574. fol. D2

hangszeres műként is élvezhető legyen, mint ez az intavoláció. Bakfark most nagyon jó arányérzéssel nyúlt a vokális alaphoz. A népszerű chanson a felső szólamban szinte érintetlenül maradt annak köszönhetően, hogy a diminúciók jobbra az alsóbb szólamokat érintik, így aki az eredeti művet annak idején többször hallotta, itt könnyen felismerhette.



51. ábra: J. Arcadelt / Bakfark B. *Si grand é la pieta* lantátíratának részlete olasz tabulatúrában⁹⁶

52. ábra: J. Arcadelt *Si grand é la pieta* chansonja, valamint Bakfark B. intavolációjának 1-9 üteme

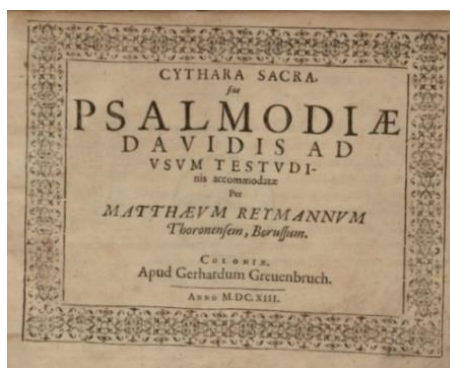
⁹⁶ *Intabolutura Valentini Bacfarc Transilvani Coronensis*, 1553. Lyon, H4
https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2b/IMSLP272006-PMLP100797-bakfark_intabolutura.pdf, 32. o.
 utolsó letöltés: 2024.04.25. Új összkiadás: *Valentini Bakfark Opera Omnia I–III*: Editio Musica, Budapest, 1976., 1979., 1982., 94. o.

VIII. Zsoltárharmonizálások – intavolációk összehasonlító elemzései

10. 130. Zsoltár: Anon / Matthaeus Reymann / Nicolas Vallet

A reformáció hatására született egy nemzeti nyelvű énekrepertoár, amely eleinte a katolikus liturgikus énekek és a vallásos népdalok átköltéséből, majd új művek létrehozásával jött létre. 1524-től énekeskönyvek tömegeit adták ki kontinens-szerte. Ez a repertoár hamarosan tovább bővült a 150 zsoltár francia nyelvre fordításával és megzenésítésével (*Genfi Zsoltároskönyv*,⁹⁷ 1562). A zsoltárok dallamai között előfordultak gregorián énekek, korálok, népdalok, már létező világi dallamok és újonnan szerzett művek. Ezek az énekek eleinte egyszólamúak voltak, és bevett szokás lett a hangszerkíséretes előadásuk is, leginkább lanttal. Ekkor jött divatba a nemzeti nyelvű zsoltáréneklés az otthonokban. Maga Martin Luther (1483-1546) is játszott lanton, sőt szövegeket zenésített meg, és komponált új dallamokat is. A zsoltárok feldolgozását lantra, illetve ének-lantra több lantkomponistánál megtaláljuk (Adrian Le Roy⁹⁸, Daniel D. Laelius,⁹⁹ Matthaeus Reymann,¹⁰⁰ Nicolas Vallet¹⁰¹), és nemcsak a reneszánsz idején, de még a barokkban is.

A 16. századtól folyamatosan találunk olyan kiadványokat, ahol a zsoltárok lantletétjeit is közzétették. Az egyik ilyen gyűjteményt Matthaeus Reymann-nak (1565–1615) köszönhetjük, aki mind a 150 zsoltárnak készített egy aránylag egyszerű, a kor műkedvelő lantosa számára is jól játszható lantletétet, valamint a harmóniai váz után mindegyikhez egy variációt is komponált.



53. ábra: M. Reymann *Cithara Sacra Psalmodiae* címlapja

⁹⁷ magyar fordítása és új kiadása: Szenczi Molnár Albert: *Psalterium Ungaricum* (1604), Magyarországi Református Egyház Zsinata, Budapest, 2003.

⁹⁸ Adrian Le Roy: *Tiers livre de tabulature...vingt et un pseaulmes*, Paris, 1552.

⁹⁹ Daniel D. Laelius: *Testudo spiritualis continens psalmus Davide...*, Arnheim, 1617.

¹⁰⁰ Matthaeus Reymann: *Cithara Sacra Psalmodiae*, Gerhard Grevenbroich, Köln, 1613.

<https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/302828/edition/289726/content>, utolsó letöltés: 2024.03.20.

¹⁰¹ Nicolas Vallet: *Les 150 Pseaumes de David*, Amsterdam, 1620, v.2.

Új összkiadás: *Œuvres de Nicolas Vallet Pour Luth Seul. Le Secret des Muses*, André Souris, CNRS, Paris, 1970.



54. ábra: M. Reymann *Chytara Sacra Psalmodiae*-ből a 130. zsoltár intavolációjának francia tabulatúra részlete¹⁰²

55. ábra: a 130. zsoltár énekének 1-6 üteme,

a zsoltár anonym intavolációja (lant 1) az Österreichische Nationalbibliothekből,¹⁰³

a zsoltár feldolgozása és variációja M. Reymann *Chytara Sacra Psalmodiae*-ből (lant 2, lant 2 variáció)

¹⁰² M. Reymann: *Chytara Sacra*, Im. 125. o.

¹⁰³ *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 18. évf. 37. kötet, Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert, Leipzig Breitkopf & Härtel, Kiadó: Adolf Kocirz, 1911, Bécs, 116. o. – Österreichische Nationalbibliothek

130. zsoltár

7 8 9 10 11 12

Ez si - ral - mas mély - ség - ból Hall - gasd meg Úr Is - ten!

lant 1

lant 2

lant 2 variatio

56. ábra: a 130. zsoltár énekének 7-12 üteme,

a zsoltár anonym intavolációja (lant 1) az Österreichische Nationalbibliothekből,¹⁰⁴

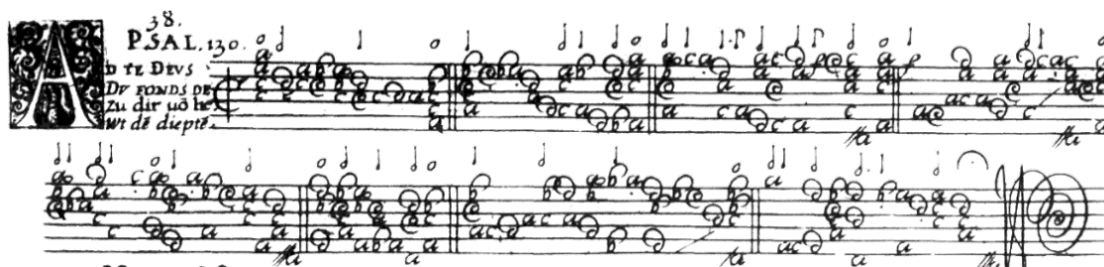
a zsoltár feldolgozása és variációja M. Reymann *Chytara Sacra Psalmodiae*-ből (lant 2, lant 2 variáció)

A kettő intavoláció sok helyen fedt egymást. A diminúciók természetesen szerzők szerint, egyéni lelemény alapján különböznek. Az igazán jelentős eltérés a zsoltár harmonizálásában látható. Meglepő, hogy az első sor dór hangsorát fá-dúrban zárja Reymann (lant 2-3. ütem). A 4. ütem 4. negyedén a basszusban Reymann ugyancsak az archaikusabb lépést teszi, itt kerül a diézist. Ugyancsak nagy különbség, hogy a 9. és a 12. ütemben egyik esetben mollban, a másikban dúrban történik a zárlat, de mind a kettő így is nagyon szép, és teljességgel elfogadható, szabály itt ekkor még senkit nem kötött.

130. zsoltár: Nicolas Vallet

Matthaeus Reymannhoz hasonlóan Nicolas Vallet (1583 k. –1642 k.) lantkomponista is feldolgozta mind a 150 zsoltárt. Az intavolálási mód itt máshogy történt. A harmóniák jóval karcsúbbak, még a diminúciós részben is, ellenben a futamok sűrűbbek és fürgébbek. Olyannyira, hogy a zsoltár énekhangjai itt már alig kivehetők. Több variációját átjátszottam, vannak egészen szerencsés feldolgozások, ahol még nagy vonalakban követhető a zsoltár dallama.

¹⁰⁴ *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 18. évfárat, 37. kötet, *Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert*, Leipzig Breitkopf & Härtel, Kiadó: Adolf Kocirz, 1911, Bécs, 116. o. – Österreichische Nationalbibliothek



57. ábra: N. Vallet 130. zsoltár intavolációja francia tabulatúrában¹⁰⁵

58. ábra: N. Vallet 130. zsoltár intavolációja és alatta annak variációja kottába átírva, 1-10. ütem

11. Jacob Obrecht: *Christe de si dedero* (mise részlet) – Francesco Spinacino

A reneszánsz korban az egyházi művek rangja jóval magasabb volt a világi műveknél, így nagyobb bátorság, igazi kihívás kellett egy miserészletet lantra intavolálni, ugyanis ebben a műfajban elsősorban a hosszú, kitartott hangok dominálnak. Kimért, lassú tempóban nem könnyű feladat a lanton felismerhetővé tenni egy misetételt. De egy jó hangszeres komponista, ügyes intavolációs technikával ezt is meg tudta valósítani. Jelen átirat átláthatóságán segít, hogy Spinacino Jacob Obrecht (1457-1505) egyik háromszólamú miserészletét választotta, így az alpmű kevésbé sérült. Futamokkal nem dúsította fel a zenei szövetet és azokat inkább a középregiszterbe helyezte. Nagyon kis hangértékeket nem használt, hogy a mise nyugodt hangvétele megmaradjon, és a főhangokon szinte mindig elidőzik. Egy jó előadó, ha ezeket a fontos hangokat szépen ki tudja emelni, a mű kontúrjai nem fognak sérülni.

¹⁰⁵ https://www.lutemusic.org/facsimiles/ValletN/Pseumes_de_David/v.2_1620, 38. o. utolsó letöltés: 2024.04. 25.



59. ábra: J. Obrecht *Christe de si dedero* miséjének superior szólama¹⁰⁶

60. ábra: J. Obrecht *Christe de si dedero* mise 1-14 üteme és Fr. Spinacino intavolációja¹⁰⁷

12. Josquin des Prez: *Missa Pange lingua*, *Kyrie I.*, *Et in terra* – Vincenzo Capirola

Nem mehetünk el szó és méltatás nélkül amellett, hogy Gombosi Ottó (1902–1955) zenetörténész munkásságát ne érintsük e disszertációban, ha csak röviden is. Gombosi az európai középkori és reneszánsz zene, valamint a magyar zenetörténet nemzetközi hírű zenetudósa volt. Bakfark Bálint életművét elsőként vizsgálta részletesen egy könyvében,¹⁰⁸ majd a Harvard Egyetemen töltött éve

¹⁰⁶ O. Petrucci: *Harmonie musices*, Im. 1501. 61v

¹⁰⁷ Fr. Spinacino. L2, Im. 4v

¹⁰⁸ Gombosi Ottó: *Bakfark Bálint élete és művei*, Országos Széchenyi Könyvtár Kiadása, Budapest, 1935.

alatt az ő nevéhez fűződik Vincenzo Capirola (1474-1548) lantkomponista életművének kritikai összkiadása is.¹⁰⁹ Pierre Attaingnant műveinek amerikai összkiadását Gombosi személyének ajánlották.



61. ábra: V. Capirola *Et in terra* lantmű részlete olasz tabulatúrában¹¹⁰

Vincenzo Capirola Bresciában élő nemesember nem adta ki műveit, nem szorult rá anyagilag, hogy a kompozícióiból jövedelemre tegyen szert. Lantműveit egy Vidal nevű növendéke írta le ilyen gyönyörű színes tabulatúrában. Az előszóban sok hasznos információ mellett azt is megemlíti, hogy ha valaki nem tudja, mit jelentenek ezek a táblázatok, legalább a színes képek miatt tartsa meg a könyvet. Capirola Josquin *Pange Lingua* miséje Kyrie¹¹¹ tételének egy részét dolgozta fel ebben a lantművében. Ez egy különlegesen szép intavoláció, ugyanis, ha az eredeti tempóban játsszuk a művet, még akkor is felismerhető a Kyrie tétel. Capirola a hangnemet meghagyta, és az első négy ütemben hűen követi a szólamokat. Az átírat nagyon áttetsző marad, mivel a szerző nem próbálja az eredetileg négy szólamú művet a hangszerre ráerőltetni, annyira kiszélesíteni, marad a két, nagyon ritkán három szólamnál. A misét a negyedik ütem után már nem tudjuk párhuzamosan követni a lantletétben, csak a két főmotívumot használja különböző

¹⁰⁹ Gombosi O.: *Compositione di Meser*

¹¹⁰ Capirola *lute book* (1517), Newberry Library, VM 140, C25, f.20v

Capirola: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/ce/IMSLP151001-PMLP277960-capriola_lutebook.pdf, 130. o. utolsó letöltés: 2024.04. 26.

¹¹¹ Ottaviano Petrucci, 1514. *Missarum Liber 3*, Josquin: *Missa Pange Lingua*

variációkban, de úgy, hogy legalább azok még felismerhetők maradjanak. A 8–9. ütem alsó és felső szólamában még megismételte a motívumfejeket, majd aztán ugyanebben a hangvételen már csak saját témáit bontotta ki. Ez az eljárás nagyon sok intavoláció esetében látható, hogy szerző néhány ütem után teljesen eltért az eredeti műtől, nem köti semmi és szabadon komponálhat tovább. Jó esetben megmarad az eredeti zenei anyag hangvétele, annál is inkább, ha egy misetételhez nyúlt a lantkomponista.

The image shows a musical score for Josquin's *Et in terra Missa Pange lingua* Kyrie tétel, measures 1-12. The score is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Lute (lant). The lyrics are "Ky - ri - e e - lei - son,". The lute part is a lute tablature with letters and numbers.

62. ábra: Josquin *Et in terra Missa Pange lingua* Kyrie tétele és V. Capirola lantátírata, 1-12. ütem

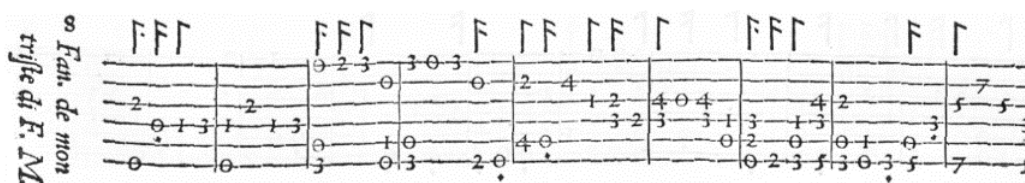
IX. Intavolációs átdolgozás

13–14. Jean Richafort: *De mon triste desplaisir* – Francesco da Milano

The image shows a musical score for Jean Richafort's *De mon triste desplaisir*, measures 1-12. The score is for Lute (lant) and features a lute tablature with letters and numbers.

63. ábra: Fr. Milano *De mon triste* di F. Milanese lantmű részlete olasz tabulatúrában ¹¹² (lant 1.)

¹¹² *Intavolatura de Viola overo Lauto*, 1536. v2



64. ábra: Fr. da Milano *Fantasia de mon triste* lantmű részlete olasz tabulatúrában¹¹³ (lant 2.)

Jean Richafort (1480 k.–1547 k.) flamand komponista *De Mon Triste Desplaisir*¹¹⁴ című chansonját Francesco da Milano két alkalommal is feldolgozta. Az első alkalommal (lant 1.) egyértelműen feltünteti a címben, hogy mit intavolál. Már az indulásnál meglehetősen szabadon kezeli az eredeti motívumokat és a regisztereket. Csak a chanson felső szólama jelenik meg nagyobb változtatás nélkül. Az alsó szólamokat már az elején átdolgozza, ugyanis a szólamvezetést, a szólamkereszteződéseket a lanton technikailag nehéz jól megoldani, legalábbis nem szerencsés, mivel egyáltalán nem hallható ki. Az átíró ezt leginkább akkor teszi, ha erre kényszerül. Az a megoldás is tetten érhető, hogy a motívumokat a szólamokban felcseréli. Milano a három szólam imitációs játékának továbbfejlesztésére törekszik úgy, hogy lant hangterjedelmét maximálisan kihasználja. Mindenesetre a végeredmény nagyon szép, az új szólamok is jól követhetők, és a kadenciákhoz a korabeli gyakorlat szerint hozzáadott néhány kisebb diminúciót. Az átíratot körülbelül a 10. ütemig tudjuk követni párhuzamosan a vokális eredetivel, majd mint jó lantkomponista, a 2–3. ütemben található fő motívumokat használja végig, azokból építkezik tovább. Természetesen harmóniai eltéréseket itt is találunk, mint a 8. és 9. ütemben.

Amíg Milano a *De Mon Triste Desplaisir* intavolációjában (lant 1.) nem igazán nyúlt a témákhoz, abban csak kisebb diminúciókat épített be, csupán azért, hogy a mű hangszerszerűbb legyen, a második kompozíció (lant 2.), a Richafort chansonjából készített fantázia már teljesen át lett írva. Az eredeti kétütemes motívumnak az első felét meghagyja, és hozzákomponál egy másikat (lásd lant 2., 2–3. ütem), és ezt az immár új kétütemes motívumot imitálja a mű végéig, természetesen új, saját dallamok összefűzésével. A 6. és a 9. ütemben mindkét átíratban vezérhangosítja az *f*-et *fisz*-re, mivel egy zárathoz érkezünk. Ezt a két művet már nem tudjuk párhuzamba állítani, kár is lenne megpróbálni összevetni őket egymással. Fontos kihangsúlyozni,

¹¹³ *Intabolutura de Lauto di Francesco da Milanese et Perino Fiorentin*, Roma, 1547.

¹¹⁴ *Trente et quatre chansons musicales à quatre parties*, Pierre Attaignant, Paris, 1529, no. 4

hogy Milano már a kiadásban korrektül feltünteti a címnél (*Fantasia de mon triste*), hogy ez az ő saját kompozíciója, amit a '*De mon triste*' chanson anyagának feldolgozásából készített.

This musical score shows the first four measures of a piece. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and two lute parts (lute 1 and lute 2). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'De - - - mon - - - tri - ste' for Soprano; 'De mon tri - ste des - - -' for Alto and Tenor; and 'De mon tri - ste des - - - plai - sir, des - plai -' for Bass. The lute parts provide harmonic support with various chordal and melodic figures, some of which are circled in the original image.

65. ábra: J. Richafort *De mon triste desplaisir* chansonja és Fr. Milano két intavolációja, 1-4. ütem

This musical score continues from the previous one, showing measures 5 through 10. The vocal parts continue their lines: Soprano has 'des - plai - sir', Alto and Tenor have '- plai - sir', and Bass has '- sir'. The lute parts continue their accompaniment, with various figures circled in the original image. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, consistent with the previous section.

66. ábra: J. Richafort *De mon triste desplaisir* chansonja és Fr. Milano két intavolációja, 5-10. ütem

15. Jacques Arcadelt: *Quanta belta* – Francesco da Milano

Francesco da Milano Arcadelt chansonját¹¹⁵ szinte szó szerint intavolálta, nemcsak a hangnemet, de a négy szólamot is megtartja, ami nagyon ritka az ő esetében. Milano az átírat¹¹⁶ során csak nagyon keveset változtat az alpművön, csupán kisebb mozgások tarkítják a zenei anyagot, hogy a végeredmény mégiscsak lantszerű legyen. Mindezt itt nagyon visszafogottan, finoman teszi, hogy a cantus szólam és a harmóniai szövet ne sérüljön, a chanson követhető maradjon. A 4. ütemben Milano kicsit kiszélesíti a dallamot, és csak az alt szólam 6. ütemének zárlatánál használ egy kadenciális fordulatot, ami teljesen tipikus elem a lantintavolációknál. Ez az átírat ilyen szerény átdolgozással is egy remekmű.

The image displays a musical score for the piece 'Quanta belta' by Jacques Arcadelt, as transcribed by Francesco da Milano. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a lute (Milano). The lyrics are: 'Quan - ta bel ta quan - ta gra-tiae splen-do - re Si vid-dein don-na mai'. The score is in 4/4 time and spans 10 measures. The vocal parts are written in treble and bass staves, while the lute part is written in a single staff. The transcription is faithful to the original, with only minor adjustments for lute technique.

67. ábra: J. Arcadelt *Quanta belta* chansonja és Fr. Milano intavolációja. 1-10. ütem

X. Diminuciós intavoláció

16. Ludvig Senfl: *Mein fleys und mühe* – Hans Newsidler

Ludvig Senfl (1486–1542 k.) svájci származású komponista, és mint Heinrich Isaac (1450-1517) leghíresebb tanítványa, a kor élvonalbeli német dalszerzői közé került, leghosszabban I. Miksa császár udvarában szolgált. Hans Newsidler Senfl *Mein fleys und mühe*¹¹⁷ című chansonátíratában látjuk azt az általánosságban élő gyakorlatot, hogy a lantkomponisták, ha a négy szólamot nem tudták a hangszerre átírni, leginkább az alt szólamot hagyták a ki.

¹¹⁵ Jacques Arcadelt: *Il primo libro de' madrigali a 4 voci*, Antonio Gardano in Venice, 1539. no. 13

¹¹⁶ Francesco da Milano: *Intabulatura de lauto. Libro terzo*, Antonio Gerdane, Venetia, 1547. No.14 D3

¹¹⁷ H. Newsidler: *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch*, 1536. Im. 2v

A tenor, mint tartó szólam, a műveknek az egyik legfontosabb szólama volt, különösen a német Tenor Liedek esetében, már Oswald van Wolkenstein (1377–1445) műveiben is. Newsidler ebben a munkájában ugyanezt tette, aminek következtében a mű egy világosabb, áttetszőbb szöveget kapott, és a szólamok jól követhetők maradtak. Ebben az intavolációban a hangnemen nem kellett változtatni. A diminuált részek vizsgálatakor el kell dönteni a játékosnak, hogy a kis hangértékű ‘futam’ egy egyszerű, két hangot összekötő diminúció-e, avagy dallamalkotásról van szó, mert azt másképp kell játszani. Az intavolációk általában lassabban, nagyobb hangértékekkel kezdődnek, s az átírók csak azután diminuálnak. Ez az átírat azonban nagyon sűrű diminúcióval indul, kottaképileg hangtorlódásnak is tűnhetne, de Newsidler most is jó arányérzővel kicsinyíti a hangértékeket, aminek következtében az eredeti mű szinte mindig felismerhető, élvezhető marad. Az átíratokat a kisebb-nagyobb futamok teszik hangszerszerűvé, de ez nem lehet önkényes. Fontos, hogy a mű karakterét, nyugodt hangvételét ez az aprózás ne zavarja. Az is arányérzők kérdése, hogy hol használja a szerző ezeket az elemeket. Sokuk a felső szólamra helyezik inkább a hangsúlyt, de Newsidler ötletgazdagságban az átlag felett komponál. Már az elején változatos az, ahogy az 1–2. ütemben a tenort diminuálja, majd a 3. ütemben hirtelen vált, és a superiusban marad a 6. ütemig. Ebben az ütemben beírhatta volna a mű eredeti alt szólamából azt a kis dallamot, de inkább megnyugtatja a művet a sok futam után. A 7–8. ütemben visszatér a tenor szólamba, majd a 8. ütem közepén a superiusba, és a váltásokat olyan arányérzővel teszi, hogy a hallgatás közben nem érzünk törést. Ezt úgy éri el, hogy az eredeti mű főhangjain nem szalad át, így a játékos, ha ügyes, ki tudja emelni ezeket a pontokat, a diminúciós futamoknál halkabban penget, ahol pedig dallamalkotással találkozunk, ott melódiaként emeli ki kicsit hangosabban az apró hangértékeket. Szokatlan, nem átlagos Newsidler diézis kezelése sem. Már a 2. ütemben a futam végén *e*-t írt, majd hirtelen visszaugrik az *esz* főhangra. Kortársaihoz hasonlóan ő sem mindig következetes a vezérhangosításban, bár itt a *musica ficta* szerint éppen ragaszkodik a korabeli gyakorlathoz. Amiben megint formabontó, hogy a diminúciós futamokban tercugrás nagyon ritkán fordul elő, leginkább elkerülik ezt, de itt a 3. ütem közepén látjuk ezt a hirtelen és szokatlan irányváltást. Mindent összevetve az egész mű egy jól sikerült diminúciós átírat.

68. ábra: L. Senfl *Mein fleys und mühe* chansonja és H. Newsidler lantátíratá, 1-4. ütem

69. ábra: L. Senfl *Mein fleys und mühe* chansonja és H. Newsidler lantátíratá, 5-8. ütem

Ennek az intavolációnak a különlegessége a többi átíráttal szemben, hogy Newsidler végig következetesen követi a vokális kompozíciót. Megtartja az eredeti mű harmóniai vázát, nem írja át, csupán diminúciókkal dúsítja fel a zenei alapanyagot.

XI. Lantduók

17. Josquin des Prez: *La Bernardina* – Francesco Spinacino

Johannes Tinctoris (1435 k.–1511) flamand zenetudós és komponista éveket töltött Aragóniai Ferdinánd nápolyi udvarában, valamint később Ferrarában is. Mindkét helyen látta és hallotta

játszani Pietrobono Bursellist (Pieto Bono de Burzellis, 1417–1497), a kor legismertebb lantosát, így a lantra és lantjátékra vonatkozó leírásai hitelesnek tekinthetők¹¹⁸. *De inventione et Usu Musicae* című 1481 körül Nápolyban megjelent írásában arról számolt be, hogy a század közepétől több német lantos már azért pengetett ujjal, hogy a hangszeren többszólamú műveket is játszani tudjon, valamint azt is megemlíti, hogy ugyan az 5 kórusos lant az általános, de már érdemesebb 6 kórusost beszerezni. (Pl. g'-d'-d'-aa-f'-cc-Gg)¹¹⁹.

Tinctoris részletesen beszámol arról, hogy lantduó esetében az egyik játékos (*tenorista*) az alapot játszotta, például egy vokális mű alsó két szólamát, amely a tenort is tartalmazta, míg a másik lantos (*melodista*) a felső szólamot improvizálva kidíszítette, vagy a hangzó alapra rögtönzött egy felső szólamot.¹²⁰

Tinctoris a *De inventione et usu musicae* művében a következőket olvashatjuk: „Némelyek bármely műnek, amit kapnak, a felső szólamát játsszák, majd olyan kimagaslóan improvizálnak rá, és olyan ízléssel, hogy azt nem nagyon lehet felülmúlni. Köztük van Pietro Bono, a ferrarai Ercole herceg lantosa, aki, véleményem szerint a legkiemelkedőbb játékos.”¹²¹ Sajnos Bonónak egyetlen műve sem maradt fenn, valószínűleg le sem írta őket, mindig rögtönzött.

A források alapján azt lehet valószínűsíteni, hogy a 15. századi lantduók olyan módon szóltak meg, ahogy azt Francesco Spinacino lantkönyvében leírta. A legkorábbi nyomtatott lantduókat 1507-ben adta ki Spinacino *Intabolatura de Lauto*¹²² két kötetes könyvében, amely Ottaviano Petrucci nyomdájában készült el. Spinacino életéről szinte semmi bizonyosat nem tudunk, hol élt, alkotott, milyen udvarban, kinek az alkalmazásában dolgozott. A lantművek legnagyobb többsége vokális művek intavolációja egy lantra, és találunk a kötetben hat lantduót is. Ezek a művek azért fontosak számunkra, mivel a lantduó a 15. század második felétől nagyon népszerű lehetett, de ezeket nem írták le, szinte mindig improvizatív jellegű volt. A 16. század első feléből alig maradt fenn néhány kézirat, így csupán Spinacino művei alapján tudunk valami képet alkotni erről a nagyon is népszerű tradícióról, annál is inkább, hiszen Spinacino és Bono nagyjából ugyanahhoz a generációhoz tartozott. Mind a hat lantduó Petrucci 1501-ben kiadott *Harmonie*

¹¹⁸ Gustave Reese: *Music in the Renaissance*, New York, 1959. 137–139. o.

¹¹⁹ Christopher Page: *The 15th-Century Lute*, 198. ix. 12–13. o.

¹²⁰ Keith Polk: *German Instrumental Music of the Late Middle Ages*, Cambridge University Press, 2005. 26. o.

¹²¹ Peter Danner, 'Before Petrucci: The Lute in the Fifteenth Century', *JLSA*, 05. 1972. 13. o.

¹²² Fr. Spinacino: *Intabulatura*, L1–2. Im.

musices Odhecaton című kötetéből származó művek intavolációja, és az alpmű mindegyike jól ismert franko-flamand szerző kompozíciója.

Az alábbi komponisták műveinek intavolációit találjuk a két könyvben Libro Primo (L1)
/Libro Secundo (L2):

- L1. fol. 11–16 (no. 8): Johannes Ghiselin: *Jeloe amours et ma dame devise*
- L1. fol. 16–18v (no. 9): Hayne van Ghizeghem: *De tous biens plaine est ma maistresse*
- L1. fol. 19–21 (no. 10): Josquin de Prez: *La Bernardina*
- L1. fol. 21–23 (no. 11): Antoine Busnoys: *Je ne fay plus je ne dis ne escrips*
- L1. fol. 23v–25v (no. 12): Anonymous: *J'ay pris amours a ma devise*
- L2. fol. 38v–41 (no. 29): Josquin de Prez / Anonymus: *Fortuna desperata*

Josquin de Prez *La Bernardina* című chansonja nagyon népszerű volt a feldolgozások között. Spinacino a mű átírásánál az alsó két szólamot a tenorista lantosnak hagyja, szinte nem is nyúlt hozzá, s a felső szólamot díszíti ki a szólistának. Ez a klasszikus eset a duó feldolgozások esetében, amikor a melodista a vokális mű hosszú főhangjait köti össze diminúciókkal. Josquin művében a superior első 4 ütemében még nem történik semmi, de ezt Spinacino bravúrosan kitölti saját zenei anyagával. Az 1. ütemben ugyan felhasználja Josquin induló motívumát, váratlanul azonban más irányt vesz. Egészen magasra lép, és tulajdonképpen ír egy ellenszólamot, ami a felső regisztert teljesen bejárja. Spinacinótól szokatlan, hogy ennyire konszonánsok a főhangokra érkezések. Ebben a műben (a 2. ütem 2. negyedén) hangsúlyos helyen azért indít disszonanciáról, hogy konszonánsan érkezzen a záró főhangra (a 3. ütem hosszú *d*-je). Ezt a disszonanciáról indítást inkább ütemen belül alkalmazzák, de ütemegyen nagyon ritkán. Spinacino itt az 5. ütemtől egészen finoman, arányosan dúsítja fel a superius szólamát, és ebben a feldolgozásában következetesen konszonáns marad. A hosszabb, valamint az átkötött hangokat (2-3. és 8-9. ütem) a gyakorlatnak megfelelően duplázza, azaz újra pengeti, mivel azok gyorsan elhaltak volna.



70. ábra: Spinacino *La Bernardina* lantduója tabulatúrában. Felső a *melodista* szólama, alsó a *tenoré*, 1-4. ütem¹²³

¹²³ Fr. Spinacino: *Intabulatura*, Im. L1, 19r

71. ábra: Josquin *La Bernardina* chansonja és Spinacino lantduó intavolációja.

Lant I. a *melodista* szólama, Lant II. a *tenoré*, 1-5. ütem

72. ábra: Josquin *La Bernardina* chansonja és Spinacino lantduó intavolációja.

Lant I. a *melodista* szólama, Lant II. a *tenoré*, 6-11. ütem

18. Anon: *J'ay pris amour* – Francesco Spinacino

A *J'ay pris amours a ma devise* című chansont több ismert zeneszerző feldolgozta, mint például Johannes Ghiselin (1455-1611), és ezért is érdekes, hogy itt Spinacino ennek a műnek egy ismeretlen szerzőtől való kompozícióját ülteti át két lantra. Már a középkori hangszeres intavolációknál bevett gyakorlat volt a darab indulása előtt egy rövid futamot, 'kvázi felütést' bejátszani, amit a magyar népzenei gyakorlatban még ma is gyakran hallhatunk. A tenor szólam (Lant II.) 3. ütemében Spinacino valamelyest módosítja a szótamot, és a 4. ütemben megfordítja a szólamok hangjait, a tenort a bariton alá helyezi. Ez itt szokatlannak tűnik, de a lantátíratoknál gyakran ez az egyedüli megoldás, hogy harmóniaiilag fontos hang vagy szólam ne maradjon ki a zenei szövegből. A felső szólamban itt is sikerült következetesen megtartania a konszonáns

találkozásokat, csak nagyritkán találunk disszonanciát, de csupán átmenő hangok esetében, amelyek alig hallhatók ki, és nem zavarják az összhangzást.

The image shows a musical score for a piece titled 'J'ay pris amour chansonja' by Anon, with an arrangement by Spinacino. The score is written for five parts: C (Cantus), T (Tenor), B (Bass), Lant I (Lute I), and Lant II Tenor (Lute II Tenor). The music is in 4/4 time. The lyrics are 'J'ay pris a - mours a ma de - vi -'. The score is divided into two systems, each with measures 1-7. The Lute parts feature intricate lute tablature notation, with Lant I having a circled section in measure 1. The Cantus part has lyrics under measures 2, 3, and 4 of the first system, and measure 5 of the second system.

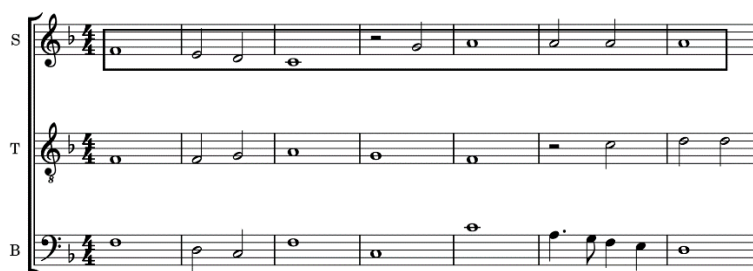
73. ábra: Anon: *J'ay pris amour* chansonja és Spinacino átírata két lantra (Lant I, Lant 2), 1-7. ütem¹²⁴

19. Josquin des Prez: *Fortuna desperate* – Francesco Spinacino

A III. fejezetben egy helyen foglalkoztam Josquin *Fortuna desperate* misetételével, amelynek ismeretlen szerzőktől való lantintavolációit már a 15. század végi *Pesaro*- és *Thibault*-kéziratban is megtaláljuk. Szokatlan, hogy a cantus firmust Josquin a superiusba helyezi, s ehhez komponál kettő másik szólamot. Spinacino itt is egy plusz ütemet helyez az intavoláció elé, mivel egyből kis hangértékkel indítja a szólót, s ilyenkor nem szerencsés azt rögtön nagy tempóban kezdeni, inkább „nekiszalad” a felső szólamnak. Amikor a két szólam a főhangokon találkozik, az többségében konszonáns, kivéve az átmenő hangokat. Ezek a súrlódások nagyobb tempóban nem zavarók a hallgató számára, csupán a szemnek, amikor a kottát nézzük. Ebben az átdolgozásban azonban már találkozunk egészen szokatlan módosított hangokkal. A 9. ütem legfelső *desz* hangja csupán

¹²⁴ Fr. Spinacino: *Intabulatura* LI. Im. 23v

megfűszerezi a dallamot, bár mint *musica ficta* is indokolható. A 11. ütem bejelölt hangjai nem elhanyagolható disszonanciák a szólamok között, és talán ki lehetett volna küszöbölni, ha a skálaszerű futamot nem viszi végig következetesen a szerző, hanem esetleg megáll, tesz bele néhány terclépést, valami „kanyart” vagy hangismétlést (amit Newsidlernél gyakran láthatunk), ugyanakkor valószínűleg őt ez nem zavarta. Nekünk tűnik esetleg oda nem illőnek, ennyi évszázad távlatából. A 12. ütem első hangja tekinthető egyszerű módosításnak, de az utolsó feloldott *e* hang már vezérhangosításnak minősül, ahogy az egyik módusból átmegy a másikba. A 13. ütemegyt is írhatta volna konszonánsnak, de ő hagyta tovább szaladni a skálafutamot, mit sem törődve ezzel. Fontos figyelembe vennünk azt a tényt, hogy itt egy több évtizedes leíratlan, improvizációs gyakorlat kellős közepén hirtelen megszületik a kottanyomtatás. Ez az első olyan kötet, ahol az előadó az eddig gyakran improvizált zenei anyagát, minden hangot most fixálni kellett, s azt a végleges helyére kinyomtatni. Valószínűsítem, hogy az itt leírt mű csak az egyik változata annak, amit ők annak idején több verzióban megszólaltattak. Egy improvizációs gyakorlat nem megy át hirtelen megkomponált, leírott vagy éppen nyomtatott formába. Ez egy hosszabb folyamat része.



74. ábra: Josquin *Fortuna desperate* misetétel 1-7 üteme

75. ábra: Josquin *Fortuna desperate* műve és Fr. Spinacino átírata két lantra, 1-7. ütem.¹²⁵

Lant I. a *melodista*, Lant II. a *tenor* szólama

¹²⁵ Fr. Spinacino: *Intabulatura de Lauto*, L II. Im. 38v

76. ábra: Josquin *Fortuna desperate* műve és Fr. Spinacino átírata két lantra, 8-13. ütem.

Lant I. a *melodista*, Lant II. a *tenor* szólama

20. Hayne van Ghizeghem: *De tous biens plaine* – Francesco Spinacino

Hayne van Ghizeghem (1445 k.–1497 k.) *De tous biens plaine*¹²⁶ című chansonja szintén a közkedvelten feldolgozott művek közé sorolható. Spinacínónak ebben az intavolációjában¹²⁷ már több disszonáns szólamkereszteződést találunk. A basszus főhangjait sokszor teljesen át is írta, amint ezt az 5. és 7. ütemben látjuk. A cantus néha több mint két oktávot bejár, ami szintén változatosabbá teszi a kompozíciót. Itt meg kell jegyezzem, hogy nagyjából a 16. század közepéig a lant alsó kórusai a 4. húrpártól lefelé még oktávban voltak hangolva, így nem jelentett a hangzásban akkora törést a többoktávnyi ugrás, mint azt elsőre gondolnánk. Ezt egy ilyen hangolású lanton megszólaltatva, illetve azt meghallgatva könnyebb elképzelni. Spinacino a 8–15. ütemben a bariton szólamot teljesen átírta. Vannak helyek, ahol az átírat már nyomaiban sem egyeztethető össze az eredeti vokális művel (lásd a 7. és 13. ütem), de a bejelölt ütemekben is nagyon sokat változtatott a zenei szöveten. A bariton szólam 13–15. üteme pedig már felismerhetetlenül más lett. Itt már csak elfogadni tudjuk, hogy ebből a chansonból a szerző egy teljesen új művet komponált.

¹²⁶ O. Petrucci: *Harmonice Musices Odhecaton*, Im. 103r

¹²⁷ Fr. Spinacino: *Intabulatura*, Im. L1. fol. 16-18v, no. 9

The image shows a musical score for a lute piece. It consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 7, and the second system contains measures 8 through 15. The staves are labeled as follows: C (Canto), T (Tenor), B (Basso), lant I (Lute I), and lant II (Lute II). The lyrics 'De tous biens plaine ne est ma mals tres' are written under the C staff. The lute parts are written in a style that combines musical notation with letters, characteristic of lute tablature. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

77. ábra: H. Ghizeghem *De tous biens plaine* chansonja és Fr. Spinacino lantduójának 1-15 üteme

XII. Diminuált intavolációk összehasonlító elemzése

21. Jacob Arcadelt: *Quando io penso al martire* –

Francesco da Milano / Bakfark Bálint / Matthäus Weissel

Jacob Arcadelt (1507–1568) madrigáljának¹²⁸ a 16. század folyamán 18 intavolációja született, annak ellenére, hogy a madrigál nagyon hosszú hangokból épül fel. A mű első 8 ütemét szűkfekvésben írta, a superius szólama pedig az első 7 ütemben egy tercen belül mozog. Hasznosnak véltem alkalmanként ugyanazon műnek több átdolgozását összehasonlítani. Jelen esetben három szerző intavolációjának csupán az első 8 ütemét írtam le, hogy lássuk a hasonlóságokat és a különbségeket. Francesco da Milano¹²⁹ átdolgozása a legszerényebb, és ő marad leginkább hű az eredeti mű szövegéhez. Az 5. ütem közepéig semmit nem tesz a madrigálhoz, következetesen tartja a szólamvezetést, majd ott hirtelen – a többi lantoshoz hasonlóan – vezérhangosítja az *f*-et, majd a 6. ütemtől már nem vezeti tovább a szólamokat. Hirtelen az alt és a tenor szólamot kihagyja, és marad jó ideig csupán a két szélső. Ezt valószínűleg

¹²⁸ *Il primo libro de i madrigali d'Archadelt a quatro*, A. Gardano, Venice, 1539.

¹²⁹ Francesco da Milano: *Intabolatura de Lauto, libro terzo*, A Gardano, Venice, 1547. no. 14, D3

azért teszi, mert a szűk fekvés miatt egy húron nem tudja a két szomszédos szólam hangjait megszólaltatni, választania kell. Túlzsúfolt lenne a zenei szövet, és ő inkább a lantszerű hangzást tartja elsődlegesnek a hű átültetéssel szemben. Bakfark Bálint¹³⁰ az átirat során több szabadságot és mozgást enged meg, és már a 2. ütemtől folyamatosan használ kisebb-nagyobb diminúciókat. Milanóval szemben ő, ahol lehet, próbálja a szűkfekvésben megoldani a szólamvezetést, akkor is, ha ez torlódást eredményez. Bakfark ebben az átiratban kevésbé ragaszkodik a vokális anyag hű visszaadásához. Nála ebben az átdolgozásban a hangszerszerűség az irányadó, s ezért inkább a sűrűn használt koloratúrákat részesíti előnyben. Matthäus Waissel (k. 1540–1602) e mű átiratában¹³¹ még Bakfarknál is tovább megy. Már az 1. ütemben egy gyors futammal indít, és főként a felső szólamban diminuál, de olyan sűrűn, hogy itt az eredeti vokális mű talán már fel sem ismerhető. Ez a besűrités nekem már kicsit önkényesnek tűnik, hiszen már kottaképileg sem hasonlít az eredeti madrigálhoz.

The image displays a musical score for the madrigal "Quando io penso" by J. Arcadelt. It compares the original manuscript with three transcriptions: Milano, Bakfark, and Waissel. The score is arranged in systems, with vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and lute tablature for each version. The lyrics are: "Quand' - io - pens' al mar - ti - re,". The original manuscript (Milano) shows a more complex and dense texture, while the transcriptions (Bakfark and Waissel) show a more simplified and less dense texture, with Waissel's version being particularly simplified.

78. ábra: J. Arcadelt *Quando io penso* madrigálja és
Fr. Milano / Bakfark B. / M. Waissel intavolációjának 1-8 üteme

¹³⁰ Valentin Bakfark: *Intabulatura... liber primus*, J. Modennum, Lyon, 1553. no.18, I3

¹³¹ Matthäus Waissel: *Tabulatura*, J. Eichorn, Frankfurt, 1573. no.21, D4v

The image displays a musical score for Josquin's 'Mille Regretz'. It includes vocal parts for Soprano (S.), Contralto (C.t.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with lute/harp accompaniment for L. de Narvaez and H. Newsidler. The score is in 4/4 time and B-flat major. The lyrics are in French. The first system shows measures 1-5, and the second system shows measures 6-10. In measure 9, the Soprano part has a circled note (G4) and the lute/harp accompaniment has a circled chord (F4, C5, F4).

1. System (Measures 1-5):

- S.: Mi - - - le re - grets - de vous a
- C.t.: Mil - - - le re - grets et vous a
- T.: - - - Mil - le re - grets de
- B.: Mil - - - le re - grets
- L. de Narvaez: Accompaniment
- H. Newsidler: Accompaniment

2. System (Measures 6-10):

- S.: ban - don - er Et d'es - lon - ger, et
- C.t.: ban - don - ner
- T.: vous a - ban-don - ner
- B.: Et
- L. de Narvaez: Accompaniment
- H. Newsidler: Accompaniment

81. ábra: Josquin *Mille Regretz* chansonja, valamint L. Narvaez és H. Newsidler intavolációja, 1-10. ütem

Hans Newsidler már sokkal bátrabban nyúlt az eredetihez, és annak ellenére, hogy az ő intavolációja tele van diminuált részekkel, a mű még így is felismerhető, mivel sikerült megtartania a nyugodt karaktert a darab végéig. A futamokban ugyan sűrűn találkozunk a musica fictával, amit nem is használ mindig következetesen, de ez sem zavarja meg a mű hangvételét. Példaértékű lantfeldolgozásnak tartom.

23. Paul Hofhaimer: *Nach Willen Dein* – Hans Newsidler 3 variációja

Paul Hofhaimer (1459–1537) osztrák zeneszerző, a kor egyik legismertebb orgonistája, billentyűs improvizátora I. Miksa császár szolgálatában állt. Orgonadarabjain túl sok német dalt feldogozott többszólamú vokális művé. *Nach Willen Dein*¹³⁴ című négyszólamú chansonjának 13 intavolációja maradt fenn német nyelvterületen.

Hans Newsidler nyolc lantkönyvet adott ki. A többi lantos kiadványaitól ő teljesen eltér abban, hogy nem csupán az életművét kívánta megörökíteni, hanem azokra a növendékekre, műkedvelőkre is gondolt minden kiadványában, akiknek szükségük volt egyszerűbb lantdarabokra is. Newsidler hat alkalommal dolgozta fel Hofhaimer művét szólólantra, mindig változtatva valamit rajta, és egyszer lantkíséretes énekekre is. Jól látható, hogy Hofhaimer egy tenor dallam – ami egy közismert ének volt a német nyelvterületen – köré írta a többi szólamot. Newsidler a chansonból az altot teljesen kihagyja, hogy a tenor érvényesülni tudjon. Ami szokatlan, hogy a legbonyolultabb, alig lejátszható intavolációt adta közre az első kiadványában (1536).¹³⁵ Majd az 1549-es könyvébe már egy könnyebb, élvezhetőbb változat került,¹³⁶ s a legegyszerűbb feldolgozást az 1554-es kötetben találjuk.¹³⁷ Az 1536-os verzióban a fődallam a túl sűrű diminúciók miatt csak néhol követhető, a konsonáns indulások és érkezések ellenére. Nem szerencsés, hogy az extra futamokat a superiusba teszi, mivel az teljesen elhomályosítja a felső dallamot, de látni, hogy tanult ebből, és a következő alkalommal (1549) már az alsóbb szólamokba is helyezett diminúciót, így már jobban körvonalazódik a felső dallam. A legkésőbbi változat (1554) már teljesen egyszerű, kottaképben is felismerhető a hasonlóság a vokális eredetivel. Meglepő, hogy az 1549-es változatban a 2. ütem közepén vezérhangosít, de a későbbi kiadásban ismét az eredeti *b* hangot használja. Az 1549-es kiadvány 4. ütemében az *a*-t és a *c*-t újból megpengeti, ami tipikus lantos megoldás, ennek ellenére a következő könyvében ismét visszatér az eredeti hosszabb hangokhoz. A 4. ütem utolsó hangját mindhárom esetben vezérhangosítja, bár lehet, hogy a kor előadói gyakorlatának megfelelően az énekesek is ezt tették, hiszen itt egy nagyobb zárlatról, egy megállásról van szó.

¹³⁴ *Liederbuch zu vier Stimmen*, Erhard Öglin, 1512. no. 26

¹³⁵ H. Newsidler: *Ein newgeordent...*, Im.1536. e4v, no.12

¹³⁶ H. Newsidler: *Ein newgeordent...*, Im. 1549. fv4, no. 20

¹³⁷ H. Newsidler: *Ein newgeordent...*, 1554. fv3, no.12

2 3 4

S
A
T
B

Nach willen dein mich dir al-

lant 1536
lant 1549
lant 1554

5 6 7 8 9

S
A
T
B

lein in trewen thu erzeygen

lant 1536
lant 1549
lant 1554

82. ábra: P. Hofhaimer *Nach Willen Dein* chansonja és H. Newsidler 3 lantintavolációja, 1-9. ütem

24. Josquin des Prez: *Adieu mes amours* –

Francesco Spinacino / Hans Newsidler / Luis Milan

Josquin des Prez *Adieu mes amours*¹³⁸ chansonja szintén a felkapott slágerek közé tartozott, és Európa szinte minden szögletében feldolgozták, csak lantra ebből öt átírat született. Francesco Spinacino¹³⁹ és Hans Newsidler¹⁴⁰ hasonló módon indítja lantdarabot, és egészen a 6. ütemig

¹³⁸ O. Petrucci: *Harmonice Musices Odhecaton*, Im. Volume 1, no. 3, p. 17.

¹³⁹ Fr. Spinacino: *Intabulatura*, Im. Libro 1. No.18, 32v

¹⁴⁰ H. Newsidler: *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch*, 1536. Im. 50, p4v.

csupán a diminúciók hangértékeiben látunk különbözőséget. Newsidler előszeretettel használja a kisebb értékeket, más átirataiban is. A dallamok vezérhangosításában is egységesek a 3. és az 5. ütemben. Ami nagyon eltérő, hogy az eredeti kompozíciót harmóniailag milyen szinten módosítják. Newsidler általában következetes a harmóniák megtartásában, ellentétben Spinacínóval, aki már a 7–8. ütemben nagy bátorsággal módosítja a basszushangokat, kilép az eredeti módusból, mint ha az nem is létezne, és a 9–11. ütemekben már a többi szólamba is belenyúl, és markánsan megváltoztatja a zenei szövetet. Capirola mellett leggyakrabban Spinacino indítja a műveit ilyen 'nekiszaladó' kis futammal (1. ütem), és ezt mindketten nagy előszeretettel tették.

The image displays a musical score for Josquin's *Adieu mes amours*, specifically measures 1 through 5. The score is arranged in a system with seven staves. The top four staves represent the vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The bottom three staves represent three different lute tablatures: Spinacino, Newsidler, and L. Milan transp. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The lyrics 'A-dieu mes a mours' are written under the Soprano staff, and 'Adieu mes amours' under the Alto staff. The Tenor staff has 'A - dieu mes a' and the Bass staff has 'A - dieu mes a'. The Spinacino and Newsidler tablatures show complex rhythmic patterns, while the L. Milan transp. tablature is simpler, focusing on the harmonic structure. The measures are numbered 2, 3, 4, and 5 above the Soprano staff.

83. ábra: Josquin *Adieu mes amours* chansonja és annak 3 lantintavolációja, 1-5. ütem

6 7 8 9 10 11

S.
 on m'a

A.
 mours

T.
 A - dieu mes a - mours

B.
 A - dieu mes a - mours

Spinacino

Newsidler

L. Milan transp.

84. ábra: Josquin *Adieu mes amours* chansonja és annak 3 lantintavolációja, 6-11. ütem

Adieu mes amours

85. ábra: Fr. Spinacino intavolációjának részlete olasz tabulatúrában

Adieu mes amours.

86. ábra: H. Newsidler intavolációjának részlete német tabulatúrában

87. ábra: L. Milan 11. *Fantasiá*jának 1-8 üteme az ő egyedi rendszerében (az olasz tabulatúra tükrösen fordítva)

Luis Milan (1500–1561 k.) 11. *Fantázáját*¹⁴¹ nem kívánom összevetni az előző két lantkomponista feldolgozásával, mivel ez egy teljesen más szerkezetű lantdarab, azt sem mondhatom, hogy intavoláció. Itt az történt, hogy a *Mille Regretz* chanssonak csupán a kezdő motívuma lett felhasználva, ahogy azt a bekarikázott számoknál lehet követni, s majd jön egy teljesen szabad, improvizatív jellegű futam, amit Milan szépen le is zár. Ezután újból bemutatja a híres induló motívumfejet egy kvarttal magasabban, és ismét egy hosszú futam következik. Ezt követően sokáig tényleges fantázia formában halad tovább a mű, immár Milan saját motívumaival, s annak imitációival. A darabban még egyszer előkerül Josquin ismert motívuma, aztán saját zárlattal nyugtatja vissza a fantáziát a végén. Az a gyakorlat, hogy felhasználták híres szerzők műveinek egy motívumát, vagy akár nagyobb részt kiemelték valaki művéből, s azt átdolgozták, nem számított abban a korban „plagizálásnak”. Olyannyira nem, hogy sok esetben nem is említették meg a felhasznált mű címét, szerzőjét, hiszen mindez teljesen elfogadott volt. Mindig a végeredmény volt a fontos, hogy ki mit tudott kihozni az eredeti műből. Amikor egy intavoláció esetében nem tünteti fel a szerző, hogy milyen művet használt alapul, vagy éppen dolgozott fel, többségében szinte lehetetlen bizonyítani a kölcsönzött anyag jelenlétét.

25. Hayne van Ghizeghem: *De tous bien plaine* –

Vincenzo Capirola (lantszóló) / Francesco Spinacino (lantduó)

Spinacino Hayne van Ghizeghem *De tous bien plaine*¹⁴² chanssonjából készült lantduót¹⁴³ már korábban bemutattam (no. 20), itt csupán ezt a lantduót hasonlítom össze ugyanennek a műnek Capirola szólólant feldolgozásával. Ahhoz, hogy a kettőt összevessük, együtt kell látnunk, mi minden készíthető egyazon zenei anyagból. Az eredeti kórusmű egy nagyon nyugodt, kimért metrumban mozog előre. Azt hinnénk, hogy Capirola szólólant műve,¹⁴⁴ mivel itt egy lanton szólal meg, kevesebb diminúciót tartalmaz, s nem olyan sok futamot, mint egy lantduó esetében, ahol a szóló lantjátékosnak más dolga sincs, csak a cantus variációját játszani. Ennek ellenére, ha megnézzük a két lant anyagot, nem ezt látjuk. Capirola először is nekiszalad az első ütemnek, és már az elején úgy besűríti futamokkal a zenei szöveget, főként a felső szólamot, hogy az eredeti dallam az 5. ütemig alig kivehető. Ott megpihen a zárlaton, és szalad tovább, de a későbbiekben

¹⁴¹ L. Milan: *El Maestro*, Im. D2v

¹⁴² O. Petrucci: *Harmonice Musices*, Im. 103r

¹⁴³ Fr. Spinacino: *Intabulatura*, Im. L1. fol. 16-18v, no. 9

¹⁴⁴ *Capirola lute book*, Im. f20v

már arányosabban osztja el diminúciókat a regiszterek között, így a cantus¹⁴⁵ ismét felismerhető lesz. Szinte minden ütemben találunk példát a musica fictára, de Capirola megtartja a hangsúlyos helyek harmóniáit. Különösen szép megoldás a 9. ütem felén az *f*-ről felívelő dallam, ami aztán visszatér a 10. ütem felére az eredeti kitartott *f*-hez. Spinacino lantduója nyugodtabb hangvétellel indul, ami az eredeti chanson hangulatához közelebb áll, és ezt a kimért tempót végig megtartja. Nyolcadnál kisebb hangértékekkel csak elvétve találkozunk. A meglepetés, amit Spinacino átdolgozásainál eddig is sűrűn tapasztaltunk, itt sem marad el. A 8. ütemtől nemcsak a basszushangokat módosítja, hanem a harmóniákat is, és ami ezután következik, lassan már össze sem hasonlítható az eredeti chanson anyagával.

88. ábra: H. Ghizeghem *De tous bien plaine* chansonja,
valamint V. Capirola lantszóló és Fr. Spinacino lantduó (Lant I-II) átirata, 1-12. ütem

¹⁴⁵ Számos esetben a *superios* vagy *sopran* szólamot *cantus*-nak nevezik, de ne tévesszük össze a *tenor*-ban elhelyezkedő *cantus firmus*-szal

26. Alexander Agricola: *Si dedero* –

Francesco Spinacino / Vincenzo Capirola / Hans Newsidler

A *Si dedero somnum oculis meis* kezdetű középkori dal egy 14. századi grazi kódexben¹⁴⁶ még egyszólamú gregorián énekként található. Ebből készítette Alexander Agricola (1446-1506) a 16. század egyik legnépszerűbb motettáját, amely először Petrucci nyomdájában került kiadásra.¹⁴⁷ A következőkben ennek a műnek három lantkomponista intavolációjának egy részét hasonlítom össze.



89. ábra: a *Si dedero somnum* gregorián ének részlete egy 14. századi grazi kódexben¹⁴⁸



90. ábra: A. Agricola *Si dedero* motetta superius részlete Petrucci *Harmonice Musices* című 1501-es kiadványában

Spinacino feldolgozásai¹⁴⁹, ami a nyomtatott kiadványokat illeti, a legkorábbiak, így ő tudta legkevésbé alapul venni lantos elődei intavolációit, vagy legalább összehasonlítani kompozícióit kortársai lantátirataival. Az itt feldolgozott mű eredetileg egy szakrális ének, gregorián, és Agricola feldolgozásában is nagyon hosszú hangértékek vonulnak végig a motettán. Spinacino itt is egy 'nekiszaladó' futammal kezd, méghozzá az alsó szólamban, hiszen a bariton indítja a művet. Utána is folyamatos mozgásban tartja az alsó szólamot, de a 4. ütemtől már a módust sem tartja,

¹⁴⁶ <https://cantusdatabase.org/chant/244750>, utolsó letöltés: 2024.05.20.

¹⁴⁷ O. Petrucci: *Harmonice Musices*, Im. 61. o.

¹⁴⁸ <https://unipub.uni-graz.at/obvugrscript/content/pageview/6705249>, utolsó letöltés: 2024.05.20.

¹⁴⁹ Fr. Spinacino: *Intabulatura*, Im. L1. No. 23, 29v

egészen szokatlan harmóniákat illeszt a műbe, majd egy időre visszanyugtatja a darabot a nagyobb hangértékekkel. A 6–8. ütemben azonban folyamatosan vezérhangosít. Ezután igazából már a lantműnek rendeli alá a vokális alapanyagot, elkanyarodik az eredeti motetta szövetétől.

Capirola, mint olyan gyakran teszi, itt is nagyon apró hangértékekkel kezdi az átíratát¹⁵⁰, még kevésbé felismerhető az eredeti mű. Egészen váratlanul, mondhatnám azt is, hogy indokolatlanul lépteti be a *superiust* a 4. ütemben, a *g* helyett egyből *gisz*-szel indít, s marad később is ezen a módosított hangon. Ez a vezérhangosítás számunkra nagyon szokatlannak tűnik ennyi évszázad távlatából. A 6. ütemben azonban kezd visszatérni az eredeti zenei szövethez, és a tempót is lenyugtatja.

Newsidler a feldolgozásában¹⁵¹ ezúttal nyugodtabban indít, és szokásához híven meghagyja a mű tartó hangjait, a harmóniákat, de aztán az 5–6. ütemben úgy besűríti a felső szólamot, hogy itt már nehéz felismerni az eredeti dallamot. Szerencsére a főhangokon egy-egy pillanatra itt is megáll. Utána ismét felismerhetők lesznek az eredeti motetta kontúrjai. Newsidler így vezeti végig a művet, hogy hol felismerhető Agricola kompozíciója, hol teljesen a hangszeres karakter érvényesül. Mindenesetre érdekes látni, hogy egy lassú, kimért gregoriánból néhány száz év után milyen virtuóz lantművek születtek.

¹⁵⁰ *Capirola lute book*, Im. f58

¹⁵¹ H. Newsidler: *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch*, 1536. Im. V2, no. 46, Ff2v

2 3 4

S.
 T.
 B.
 Spinacino
 Capirola
 Newsidler

5 6 7 8 9

S.
 T.
 B.
 Spinacino
 Capirola
 Newsidler

91. ábra: A. Agricola *Si dedero* motettája, valamint Fr. Spinacino, V. Capirola és H. Newsidler lantátíratra, 1-9. ütem

27. Cipriano de Rore: *Ancor che col partire* –

Jean Paul Paladin / Emanuel Adrianssen (szólólant) / Cosimo Bottegari (ének-lant)

Cipriano de Rore (1515 k.–1565) madrigálja¹⁵² a 16. század Európa-szerte ismert, énekszólamra és többféle hangszere is feldolgozott műve, amelyre mintegy 20 intavoláció készült. E madrigálnak a diminúciós feldolgozása még a 17. században is folytatódott, de ott már bizonyos szabályok

¹⁵² C. de Rore: *Primo libro di madrigali à 4 voci*, Alfonso d'Avalos, 1547. no. 25

szerint. Ennél a műnél jól látható a reneszánsz és a barokk stílusú átdolgozás különbözősége. Jelen dolgozatomban csupán három reneszánsz stílusú intavolációt hasonlítok össze. Cosimo Bottegari (1554–1620) egy különleges kötetet adott ki¹⁵³, amelyben ismert vokális műveket dolgozott át ének-lant felállásra. A feldolgozás egyediségét az adja, hogy ő, mivel énekes is volt, csupán a cantust diminuálta, meglehetősen nehéz futamokkal, amelyeket csak jól képzett énekes tud technikailag megoldani. A lantkíséretet pedig a maradék három–négy–öt szólamból úgy állította össze, hogy azokhoz szinte hozzá sem nyúlt.

Jean Paul Paladin (1520–1566), eredetileg olasz lantjátékos a francia udvarokban volt szerződtetve élete végéig. Bonyolult, három–négy szólamú imitációs művei között meglepő, hogy ez a lantintavolációja¹⁵⁴ ennyire egyszerű maradt. Paladin itt csupán hangnemet váltott, egy nagyszekunddal írta lejjebb a lantletétet g-mollba, ahol könnyebben játszható ez a mű, mivel a több üres húr miatt teltebben szól a hangszer. Hozzá kell tegyem, hogy az eredeti hangnemben (a-mollban) lévő lantátíratok ugyan kényelmetlenebbek, de sokkal 'fényesebben' szólnak, a vokális mű hangulatához sokkal közelebb állnak. Paladin művét az eredeti darab hangnemének megfelelően a-mollban írtam le a disszertációmban, hogy áttekinthetőbb legyen a kottakép az összehasonlítások során.

A madrigálátíratok közül nekem Emanuel Adriennsen (1550–?) lantátírata¹⁵⁵ tűnik a legarányosabbnak. Az eredeti hangnemet meghagyja, a szólamokat ő is megpróbálja tartani, és a diminúciókkal pedig nagyon óvatosan bánt. Arányosan elosztja őket a regiszterek között, hogy a szép felső dallam folyamatosan érvényesülhessen, és csupán ott diminuálja a szoprán szólamát, ahol az nem töri meg a dallam ívét, tehát a tartó, főhangokat következetesen helyükön hagyja.

Ezekben az átíratokban mindhárom szerző követi az eredeti madrigál harmóniavázát, úgy tűnik, egységes volt az álláspont ezt illetően. Diéziseket is alig találunk. Paladin a 3. ütemben vezérhangosít a kadenciában egy rövid hangot, valamint Adriennsen az átíratának a 8. ütemében a várt *h* hang helyett *b*-t ír a futamba, s majd gyorsan vissza is tér az eredeti módusba. Cipriano de Rore híres madrigálját bárki is intavolálta, a mű mindig felismerhető maradt.

¹⁵³ *Il libro di canto e liuto di Cosimo Bottegari Fiorentino*, Firenze, 1574.

¹⁵⁴ Jean Paul Paladin: *Premier livre de Tabulature*, Lyon, 1560. no. 8. 11v

¹⁵⁵ Emanuel Adriennsen, *Pratum Musicum*, Antwerpen, 1584. no. 8. 7v

The image displays a musical score for a madrigal. It includes five vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and a vocal line labeled 'ének') and three instrumental parts (labeled 'Bottegari ének-lant', 'Paladin lant', and 'Adrienssen lant'). The lyrics are in Italian: 'An - cor che col par - ti - re Io mi sem - ta'. The score is written in 4/4 time and features various musical notations, including rests, notes, and ornaments. The instrumental parts are written for lute, with some parts featuring complex rhythmic patterns.

92. ábra: C. de Rore: *Ancor che col partire* madrigálja, valamint
C. Bottegari (ének-lant), J. Paladin és E. Adrienssen (szólólant) átdolgozásai, 1-5. ütem

6 7 8 9 10

S
mo - ri - re Par - tir vor - rei ogn - 'hor, o - gni mo - to

A
ri - re

T

B

ének
mo - ri - re Par - tir vor - rei ogn - 'hor o - gni

Bottegari
ének-lant

Paladin
lant

Adrienssen
lant

93. ábra: C. de Rore: *Ancor che col partire* madrigálja, valamint

C. Bottegari (ének-lant), J. Paladin, és E. Adrienssen (szólólant) átdolgozásai, 6-10. ütem

XIII. „Paródia” intavolációk¹⁵⁶

28. Jacques Arcadelt: *Quanta belta* – Francesco da Milano: 22. *Fantázia*

A reneszánsz hatalmas énekes repertoárjában található dallamok közül nagyon sok hasonlít egymásra. Nemcsak a vokális zeneszerzők ismerték jól a zenei ötletek kölcsönzésének gyakorlatát, a lantkomponisták is általában szabadon kezelték az ismert dallamokat, motívumokat a műveikben, tehát az intavolációk során gyakran kölcsönöztek, idéztek egy-egy frázist vagy részletet, s néhol a kölcsönzött és az újonnan létrehozott anyagot még vegyítették is. Ez teljesen elfogadott volt ebben a korban.

Az itt vizsgált műről már volt szó a IX. fejezetben (no.15). Milano jelenleg vizsgált fantáziája az Arcadelt-chanson motívumaiból épül fel, hasonló sorrendben, mint ahogy az eredeti

¹⁵⁶ A *paródia* görögül párhuzamos éneket jelent. Az európai zenetörténetben a 16. századtól használják ezt a terminust egy kompozíciós eljárásra, amikor egy vagy több kész műből írnak új darabot, az eredeti mű karikatúraszzerű utánzása, ritmikai módosítások, szövegek cseréje révén, vagy csak egyszerűen egy kompozíció átdolgozása történik.

kompozícióban találjuk. Párhuzamba a két művet mégsem hozhatjuk, de jól látható a motívumok közötti hasonlóság, még ha ütemek eltolódásával is. Milano itt egy többségében kétszólamú művet komponál az eredeti téma kibővítésével, és a második (az alsó) szólam következetesen imitálja az elsőt egészen a 9. ütemig. Majd aztán már alig lehet követni az eredeti vokális művet, de nem is kell, hiszen ez egy fantázia. Itt is ugyanazt az eljárást találjuk, mint Luis Milan *XI. Fantáziájában* (no. 24), hogy a lantkomponista egy rövid motívumfejet épít be a lantművébe, de Milano az Arcadelt műből annál sokkal többet. Mindenesetre Milano fantáziája, mint önálló kompozíció, végig értelmezhető, nincs benne törés, kiegyensúlyozott lantmű marad, hűen követve az Arcadelt chanson hangvételét.

94. ábra: J. Arcadelt *Quanta belta* chansonja és Fr. Milano intavolációja, 1-10. ütem

95. ábra: Fr. Milano 22. *Fantáziája*, amit J. Arcadelt *Quanta belta* chansonja motívumaiból komponált, 1-10. ütem

29. Bakfark Bálint: *X. Fantázia* / Jacob Clemens (non Papa): *Rossignolet*

Az európai Bakfark-kutatás a 20. század elején kezdődött el Adolf Koczirzt (1870–1914) osztrák, majd Henrik Opienski (1880–1942) lengyel zenetudós munkásságával¹⁵⁷. A magyarországi zenetörténészek első Bakfark kutatója Gombosi Ottó (1902–1955) 1935-ben már egy jelentős Bakfark-monográfiát jelentetett meg.¹⁵⁸ A hetvenes években ez az érdeklődés ismét felújult, aminek eredményeként Benkő Dániel (1947–2019) és Homolya István (1940–) zenetörténész munkásságának köszönhetően megszületett Bakfark műveinek kritikai összkiadása,¹⁵⁹ Homolya István: *Bakfark monográfiája*¹⁶⁰, majd ezzel párhuzamosan Benkő Dániel hanglemezekre játszott Bakfark összes lantművét.¹⁶¹ Bakfark európai életútjával kapcsolatban pedig a legrészletesebb munkát Király Péter zenetörténésznek köszönhetjük.¹⁶² Bakfark Bálint fantáziáit először Gombosi Ottó vizsgálta alaposan, és többek között arra a megállapításra jutott, hogy a szerző *X. Fantáziája* Jacob Clemens (non Papa) (1510–1555) *Rossignolet*¹⁶³ című chansonjának a parafrázisa. Gombosi művében hosszan kifejti, hogy a lantos átíró milyen művészi módon bontja ki Clemens motívumaiból a lehetőségeket, tehát egyáltalán nem elmarasztaló módon ír Bakfark átdolgozási eljárásáról, hanem éppen ellenkezőleg, mint intavolációs művészetről ír.

Igazán akkor lehet egy intavolációt hangszeres kompozícióként értékelni, ha az ember tanulmányozza az eredeti vokális művet, majd meghallgatja a belőle készült intavolációt, hogy milyen hangszeres/hangszerszerű mű született az átírásból. Ez pusztán a kottakép alapján nem annyira szemléletes. Jól látható, mit vett át Bakfark az eredeti chansonból, hogyan cserélte össze a szólamokat, és a fő motívumot miként tette más helyekre. Az első 4 ütem anyagát háromba zsúfolta. Az alapmotívumot jól imitálta, és még harmóniai hasonlóság is mutatkozik az első 4 ütemben. Az 5. ütemtől az átírat felső szólama sok helyen párhuzamba állítható az eredetivel, de a bariton már követhetetlen, mondhatni, teljesen új zenei anyagot komponált a szerző ebbe a szólamba. A lantmű így is szépen megállja a helyét a 16. századi intavolációk sorában.

¹⁵⁷ Homolya István: *Bakfark*, Zeneműkiadó, Budapest, 1982. 5. o.

¹⁵⁸ Gombosi Ottó: *Bakfark Bálint élete és művei*, Országos Széchenyi Könyvtár, Budapest, 1935. 2. kiadás Akadémiai Kiadó, Budapest, 1967.

¹⁵⁹ *Valentini Bakfark Opera Omnia I–III*: Editio Musica, Budapest 1976., 1979., 1982.

¹⁶⁰ Homolya I.: *Bakfark*

¹⁶¹ *Bakfark Bálint lantműveinek összkiadása hangfelvételen*, Hungaroton, Budapest, 1975–1983.

¹⁶² Király Péter: *A lantjáték Magyarországon a XVI. századtól a XVII. század közepéig*, Balassi Kiadó, Budapest, 1995.

¹⁶³ T. Susato: *Le VIIIème livre des Chansons*, Anvers, 1545.

2 3 4 5

S Ros - sin-gno-let qui chan-tez au vert bois ros -

T1 Ros - sin-gno-let qui chan - tez au vert bois

T2 Ros - sin-gno-let qui chan - tez au vert

T3 Ros - sin-gno-let qui chan - tez

Bakfark X. fant.

6 7 8 9 10

S sin-gno-let qui chan - tez au vert bois, ros - sin-gno-let qui chant-tez au vert

T1 Ros - sin-gno-let

T2 bois

T3 au vert bois, ros - sin-gno-let

Bakfark X. fant.

96. ábra: Clemens (non Papa) *Rossignolet* című chansonja és Bakfark B. X. *Fantáziája*, 1-10. ütem

30. Bakfark Bálint: VIII. Fantázia

Ez a mű egy berlini kéziratban¹⁶⁴ maradt fenn, amit Gombosi Ottó „madrigaleszk”-nek nevez, valamint azt is megjegyzi, hogy ez „Bakfark egyik legkésőbbi és legérettebb alkotása, amely a vokális irodalom legszebb kompozíciói mellett is méltán megállja a helyét”.¹⁶⁵ Homolya István szintén felfigyelt e kompozícióra, és azt állapította meg, hogy „a mű felépítése, szövegvezetése határozottan vokális fogantatású, és könnyen elképzelhető, hogy itt is egy, forrásában még fel nem derített ’paródia-ricercárral’ van dolgunk”.¹⁶⁶ Ahhoz, hogy egy lantműről kiderüljön, hol és miben

¹⁶⁴ A kézirat később egy krakkói könyvtárba került, s most is ott található.

PL-Kj_Uniwersytet_Jagiellonski/mus.ms_40598_Krakow_lute_ms_c.1600, 7v. Utolsó letöltés: 2024.05.12.

¹⁶⁵ Gombosi: Im. 53. o.

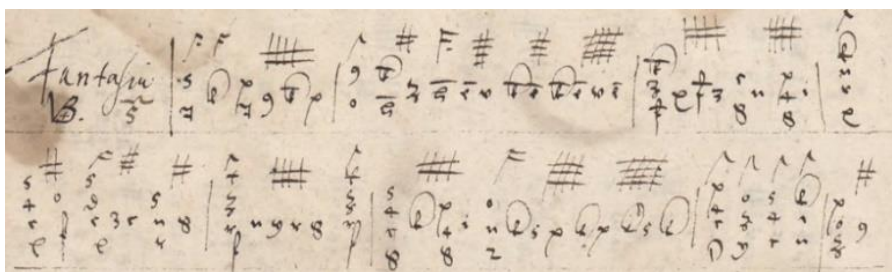
¹⁶⁶ Homolya: Im. 181. o.

hasonlít, vagy egyezik egy másik lantdarabbal, ezeket különböző tabulatúrákból többször át kell játszani, és jó esetben csak így derülhet fény hasonlóságokra, sokszor a véletlen folytán. Ezen a nyomvonalon haladva találta meg e fantázia eredetijét Szabó István.¹⁶⁷ A magyarországi Bakfark-kutatásnál feltétlenül ki kell emelni Szabó István (1953–) és Deák Endre (1952–2012) munkásságát. Kutatásaik eredménye több cikk és tanulmány formájában a Német Lanttársaság Évkönyveiben és a *Magyar Zene* folyóirat hasábjain jelentek meg.

Jacob Arcadelt *De mes ennuys prenes*¹⁶⁸ chansonját három lantkomponista is feldolgozta a 16. század folyamán, Julien Belin (1556), Pierre Phalèse (1570), valamint Sixt Kargel (1578).¹⁶⁹ Ebben a korban az a gyakorlat, hogy egy lantkomponista valamennyire átdolgozza egy másik lantos művét, majd sajátjaként adja ki, elfogadott volt, de feltehetőleg a korábbi lantkomponista ennek nem örült. Itt is látszólag az történt, hogy Bakfark átírta egyik kortársának az intavolációját. A hasonlóság szembetűnő. Ha megnézzük a Bakfark-kézirat kiadási idejét (1600), nyilván csak egy korábbi mű jöhetett számításba, nevezetesen Belin alább idézett lantműve (1556)¹⁷⁰, aki még korrektül feltüntette a kiadványában, hogy ő egy Arcadelt-chansont intavolált, ugyanakkor Bakfark ezt már nem tette meg.



97. ábra: J. Belin *De mes ennuys* intavoláció részlete francia tabulatúrában



98. ábra: Bakfark B. VIII. *Fantazia* részlete német tabulatúrában

¹⁶⁷ *Magyar Zene*, 1985. 26. évfolyam/4. 398. o.

¹⁶⁸ *Quart Livre de chansons*, Le Roy et Ballard, Paris, 1561. No. 4

¹⁶⁹ H. M. Brown: *Instrumental Music Printed Before 1600. A Bibliography*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1965.

¹⁷⁰ Julien Belin: *Premier Livre*, Le Roy, 1556. Paris, B4

2 3 4 5 6 7

S De - mes - en - nuys. De mes -

A De - mes - en - nuys, De - mes - en -

T De - mes -

B De - mes -

Belin

Bakfark 8. fant.

8 9 10 11 12 13 14

S - en - nuys pre - nes com - pas - si - on, Vous qui a - ves

A nuys pre - nes com - pa - si - on

T - en - nuys pre - nes com - pas - si - on

B - en - nuys pre - nes com - pas - si - on,

Belin

Bakfark 8. fant.

99. ábra: J. Arcadelt *De mes ennys prenes* chansonja, valamint J. Belin és Bakfark B. intavolációja, 1-14. ütem

31. Bakfark Bálint: IX. Fantázia

Király Péter, Deák Endre és Szabó István hosszú éveken keresztül dolgoztak együtt Bakfark Bálint életútjának és életművének minél hitelesebb feltárásán, feldolgozásán. Folyamatos információváltásaik eredményeként évről-évre újabb tények kerültek napvilágra rendszeres publikálásaiknak köszönhetően. Gyakran párhuzamosan találtak rá új adatokra egy-egy mű kapcsán. Bakfark IX. Fantáziája eredetének egy részére is így derült fény.



100. ábra: Bakfark B. IX. Fantáziájának eredeti kézirata német tabulatúrában¹⁷¹

Először e lantmű záró 8 üteméről derült ki, hogy ez nem Bakfark kompozíciója, hanem megegyezik Nicolas Gombert *Ave Sanctissima Maria* 1532-ben kiadott motettájának végével,¹⁷² valamint Pietro Teghi 1547-es lantintavolációjával is.¹⁷³ Deák Endre és Szabó István közös tanulmányukban Bakfarknak ezt a fantáziáját „pasticcio”-nak nevezik,¹⁷⁴ látván, hogy itt több, legalább kettő mű összeillesztéséről lehet szó. A fantázia többi része ekkor még nem volt ismert.



101. ábra: N. Gombert *Ave Sanctissima* záró 8 üteme



102. ábra: P. Teghi lantintavolációjának záró 8 üteme

Hamarosan kiderült, hogy a mű eleje sem Bakfark kompozíciója, hanem az is egy teljesen más szerző alkotása, amelyet Deák Endre egy új tanulmányában foglalt össze, de ezt akkor Deák

¹⁷¹ PL-Kj_Uniwersytet_Jagiellonski/mus.ms_40598_Krakow_lute_ms_c.1600, 8v, utolsó letöltés: 2024.05.20.

¹⁷² *Secund Livre des Chansons*, P. Phalèse, Louvain,

¹⁷³ *Motteti del Fiore secundus liber cum quatuor vocibus*, Jacques Moderne, Lyon, 1532. no. 10

¹⁷⁴ Pietro Teghi: *Des chansons & motets reduits en tablature de lute...*, livre troisieme, Phalèse, Pierre, Lovain, 1547. fol. 20.

¹⁷⁵ *Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft (DLG)*, Nr.VI. Frankfurt am Main. 2002. 65. o.

A pasticcio (= ol. pástétom) olyan egyvelegszerű művet jelöl, amelyet nem egy szerző komponált.

váratlan halála miatt nem publikálták. Király Péternek köszönhetően azonban ez az írás *Bakfark miscellanea*¹⁷⁵ (miscellanea latinul, olaszul = vegyes, elegy, keverék) címmel hamarosan mégis megjelent a *Deutsche Lautengesellschaft* hasábjain. Mint más magyar vonatkozású tanulmány, sajnos ez is csak külföldi publikációk között található, és nem magyar nyelven. Deák megállapítása szerint a fantázia 12. üteméig párhuzamosan követhető Cornelius Canis (1510 k. –1562) *Pour parvenir* chansonjával. Bakfark itt egy ötszólamú művet próbál négy szólamba összezsugorítani, amit csak úgy tud megvalósítani, ha a szólamok folyamatosan keresztezik és gyakran cserélik is egymást (lásd a 4., 7. és 8. ütem). Canis induló motívuma nagyon markáns, szép dallam, ami szinte fúgaszerűen imitálódik a chansonban. Ez lanton, a hangterjedelem korlátai miatt nem kivitelezhető, csak úgy, ha a szólamok néha helyet cserélnek, és így az ebből adódó szűkfekvés miatt azonban már nem tudnak plasztikusan érvényesülni. Bakfark a 9. ütemig nagyon szépen vezeti a fő motívumot, hol itt, hol ott, ahogy a hangszer engedi. Majd, amikor már nem bír az ötödik szólammal, kénytelen más irányt venni, s a lantletét egyre inkább válik egy hangszerszerű kompozícióvá, amely már eltér a chanson első 12 ütemének zenei anyagától. A fantázia középső szakaszát Bakfark elég szabadon kezeli, hosszabb-rövidebb témák, imitációk váltják egymást. Lehet, hogy ez már teljes egészében az ő műve, vagy erről is kiderülhet egyszer, hogy ez is másvalaki kompozíciója? A középrész egészen a 45. ütemig tart, ezt a Gombert-mű zárószakasza követi. Az intavoláció első részében természetesen előfordulnak hangmódosítások, vezérhangosítások, amelyeket jelöltem is, de ezt nem tartom zavarónak, úgy gondolom, ezen a helyen is szép megoldást láthatunk Bakfarktól.

The image shows a musical score for two pieces. The top system (measures 1-5) is for C. Canis's 'Pour parvenir'. The bottom system (measures 6-9) is for Bakfark's 'IX. Fantáziája'. Both are in 4/4 time and B-flat major. The vocal parts are Soprano (S), Mezzo (M), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The piano part is labeled 'lant'. The lyrics are 'Pour par-ve-nir, bon pied, bon oeil, bon pied'.

104. ábra: C. Canis *Pour parvenir* chansonja és Bakfark B. IX. *Fantáziája*, 1-9. ütem

Egy lantjátékosnak mindenképpen feltűnik, ha egy szépen induló, értelmezhető mű hirtelen teljesen más irányt vesz, és sokszor vannak olyan esetek is, amelyeknél a hallgatóknak is szembetűnő ez a hirtelen változás. Úgy gondolom, ez az intavoláció kiváló példa ez utóbbi esetre, melynek következtében tényleg lehet ezt a fantáziát *pasticciónak*, vagy *miscellanea*-nek nevezni.

Bakfark kompozíciója mindezek mellett is szép, méltó és sokat játszott darabja az európai lantrepertoárnak. A reneszánszkori lantintavolációkban rengeteg ilyen módon összeszerkesztett kompozícióval találkozunk, mely több szerző művét is felhasználja, hiszen ez a gyakorlat általános volt. Mindig a végeredményt tartották fontosnak.

XIV. Összegzés

Miután a lant Magyarországon hivatalosan elfogadott, tanmenettel is rendelkező hangszer lett, s immár a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán, a Zeneművészeti Intézetben a lanttanárképzés is elindulhatott, mindez kötelezett arra, hogy disszertációm e hangszer bemutatásának szenteljem. A 16. században a lantot Európában az énekhang után a hangszerek között a legnagyobb elismerés övezte. Sokáig „Regina Omnium Instrumentorum Musicorum”-nak, azaz a „Hangszerek Királynőjének” nevezték. Népszerűségét mi sem mutatja jobban, mint hogy e században mintegy 150 komponista írt e hangszerre koncertképes műveket, és a lantrepertoár nagysága sem elhanyagolható, hiszen csupán a reneszánsz típusú lantra írott művek megbecsült száma mintegy 30.000 kompozíció, aminek nagyjából a 70 százaléka vokális anyag átírata. Nem vagyok egyedül azzal a megállapítással, hogy egy hangszer jelentőségét leginkább a reá írott kompozíciók bemutatásával lehet reálisan értékelni.

A 16. századi Európából több ezer lantintavoláció maradt ránk. Fontosnak tartom azt is kiemelni, hogy itt a kor olyan élvonalbeli komponistáinak műveiből készültek lantátíratok, mint Josquin des Prez, Alexander Agricola, Heinrich Isaac, Antoine Brumel, Johannes Ghiselin, Jacob Obrecht, Antoine Busnois, Johannes Ockeghem, Johannes Stockhem, Robert Morton, Hayne van Ghizenghem, és sokáig lehetne még sorolni az ismert szerzők neveit. Nem csak chansonokat, madrigálokat, zsoltárokat, hanem veretes motettákat és miséket is megörökítettek e hangszeren.

Mivel magyar nyelvű tanulmány, ismertető ezzel kapcsolatban még nem született, úgy éreztem, hogy disszertációm elsődleges célja ennek az óriási repertoárnak a bemutatása, természetesen, csak nagy vonalakban. Első körben feltérképeztem ezt a zenei anyagot, de szűkítenem kellett a keresztmetszetet, és végül kiválasztottam 31 művet, aminek a rövid elemzésén keresztül megpróbáltam feltárni ennek a műfajnak a legjellemzőbb típusait, átírási és feldolgozási módjait. Ezek a művek meghatározott szempontok szerint kerültek a tanulmányba. A bemutatott példák és azok elemzése is betekintést enged abba a zenei gyakorlatba, ami sajnálatos módon már nagyon távol áll tőlünk. Egy hangszerjátékos számára mindig nyilvánvaló volt, hogy énekeket, vokális műveket a saját hangszerére átdolgozzon. A vokális művek átírási módjai mindig is korstílus és egyéni ízlés kérdése volt, nemcsak a 16. században, hanem napjainkban is.

Disszertációmban megpróbáltam egy átfogó képet adni arról, hogy a középkortól a reneszánsz végéig milyen úton-módon dolgoztak át egy- vagy többszólamú vokális műveket

lantra, és miként történt az átírás a hangszerre. Igazából csak a 16. századtól követhető ez a gyakorlat, hiszen 1507-ben adták ki az első nyomtatott lanttabulatúráát. Voltak ugyan kéziratok a 15. század második felében is, de ezek száma elenyésző ahhoz képest, amit a 16. század lantos nemzedéke ránk zúdított. Kutatásaim során feltűnt, hogy a 16. század elején már olyan átírási gyakorlat létezett, amelynek komoly előzményei lehettek. A 16. század előtről néhány korábbi kézirat kivételével nem maradtak fenn ilyen lantátíratok, ellenben billentyűs hangszerre már a 14. századtól találunk szép számban átíratot, amiből egyértelmű, hogy létezett ennek egy széleskörű hagyománya, ami aztán a 16. századtól már a lantátíratokban is kimutatható. Ahogy visszafelé kutattam az időben, egyre több tényre derült fény. Jelesül, hogy a források alapján a 16. század előtt már évszázadok óta nyomon követhető, hogy a zenészek oktatásában fontos szerepet kapott az improvizálás elsajátíttatása. Ez a hagyomány aztán sajnálatos módon lassacskán, nagyjából a 19. századra elmaradt a zenészek képzéséből. Mivel ennek a készségnek a gyakorlása, tudássá művelése manapság nem kötelező része a zeneoktatásnak, indokoltnak tartottam tanulmányomban ennek a történetét és forrásait is röviden feltérképezni, bemutatni oly módon, hogy ezt az anyagot minden hangszerjátékos és énekes hasznosítani tudja, ne csak a lantjátékosok.

A lantátíratoknak nagyon sokféle módja létezett egyszerű átírástól a művek összeférceléséig. Vokális anyagból készülhetett szólólant, lant-ének és lantduó kompozíció. Elengedhetetlennek tartottam több átíratot összehasonlítani, kottaképben is láttatni, milyen módon dolgozott fel ugyanazon kompozíciót több művész. Mivel annak idején a vokális művek átírásának szabályrendszerét, módjait nem fejtették ki, nem voltak kötelező érvényű szabályok, ezért csak utólagos elemzések és összehasonlítások révén kaphatunk képet az akkori gyakorlatról és repertoárról. Mindezeket túl példákat, ötleteket is meríthetünk ebből az anyagból, ha magunk szeretnénk e kor vokális anyagából új műveket készíteni. Számtalan lehetőség adódik vokális művek átdolgozására úgy, mint lantra, gitárra vagy billentyűs hangszerre szólódarabokat, ének–hangszer kompozíciókat, két lantra vagy két gitárra - és még folytathatnám a sort, - lehet új műveket írni. Természetesen ezekhez a pengetős vagy billentyűs hangszerekhez a kor gyakorlatának megfelelően társítható akár hegedű, fuvola, furulya, cselló, viola da gamba vagy más instrumentum, mint ahogy ezekre a kombinációkra számos korabeli anyag maradt, és szerencsére már van rá bőven példa jelen korunkból is. Őszintén remélem, hogy értekezésemet haszonnal fogják forgatni zenész- és tanártársaim, valamint a mindenkori növendékeink.

XV. Az elemzett művek listája

A disszertációban bemutatott és elemzett művek

V. La Spagna variációk (szólólant)

Thibault kézirat: *Spagna variáció*

Vincenzo Capirola: *La Spagna*

Francesco Spinacino: *Bassa danza*

Francesco da Milano: *Spagna*

VI. Dalok, frottolák, chansonok egyszerűbb intavolációi (ének-lant)

1. Philippe Verdelot: *Benche 'l misero cor* – Adrian Willaert (ének-lant)

2. Claudin Sermisy: *Tant que vivray* – Pierre Attaingnant (ének-lant, szólólant)

3. Antoine Busnois: *Je ne fay plus* – Anon (ének-lant)

4. Jacobus Barbireau: *Een vroylic wesen* – Anon

5. Bartolomeo Tromboncino: *Poi che volve la mia stella* – Francesco Bossinensis
(ének-lant) – Joan Ambrozio Dalza (szólólant)

VII. Egyszerűbb lantintavolációk (szólólant)

6. Erasmus Lapidica: *Tannernaken* – Hans Newsidler

7. Johannes Ockeghem: *Malor me bat* – Francesco Spinacino

8. Claudin de Sermisy: *Las je m'y plains* – Francesco da Milano

9. Jacques Arcadelt: *Si grand é la pieta* – Bakfark Bálint

VIII. Zsoltár harmonizálás - intavolációk összehasonlító elemzései:

10. Anon / Matthaeus Reymann / Nicolas Vallet: *130. Zsoltár*

11. Jacob Obrecht: *Christe de si dedero* (mise részlet) – Francesco Spinacino

12. Josquin des Pres: *Et in terra-Missa Pange lingua-Kyrie I.* – Vincenzo Capirola

IX. Intavolációs átdolgozás

13. Jean Richafort: *De mon triste desplaisir* – Francesco da Milano

14. Francesco da Milano: *Fantasia de mon triste di F. M.*

15. Jacques Arcadelt: *Quanta belta* – Francesco da Milano

X. Dimunució intavoláció

16. Ludvig Senfl: *Mein fleys und mühe* – Hans Newsidler

XI. Lantduók

17. Josquin des Prez: *La Bernardina* – Francesco Spinacino
18. Anon: *J'ay pris amour* – Francesco Spinacino
19. Josquin des Prez: *Fortuna desperate* – Francesco Spinacino
20. Hayne van Ghizeghem: *De tous biens plaine* – Francesco Spinacino

XII. Diminuált intavolációk összehasonlító elemzései

21. Jacques Arcadelt: *Quando io penso al martire* – Francesco da Milano /
Bakfark Bálint / Matthäus Waissel
22. Josquin des Prez: *Mille Regretz* – Luis de Narvaez / Hans Newsidler
23. Paul Hofhaimer: *Nach Willen Dein* – Hans Newsidler – 3 variáció
24. Josquin des Prez: *Adieu mes amours* – Francesco Spinacino / Hans Newsidler /
Luis Milan
25. Hayne van Ghizeghem: *De tous bien plaine* – Vincenzo Capirola (szólólant) /
Francesco Spinacino (lantduó)
26. Alexander Agricola: *Si dedero*: Francesco Spinacino / Vincenzo Capirola /
Hans Newsidler
27. Cipriano de Rore: *Ancor che col partire*: Jean Paul Paladin / Emanuel Adrianssen
(szólólant) / Cosimo Bottegari (ének-lant)

XIII. 'Paródia' intavolációk

28. Jacob Arcadelt: *Quanta belta* – Francesco da Milano: 22. *Fantasia*
29. Bakfark Bálint: *X. Fantasia* / Jacob Clemens (non Papa): Rossignolet
30. Bakfark Bálint: *VIII. Fantasia* / Julien Belin
31. Bakfark Bálint: *IX. Fantasia* / Cornelius Canis: *Pour parvenir* / Nicolas Gombert: *Ave
Santissima Maria*

XVI. Szakirodalom

- Atlas, Allan W. (1998): *Renaissance music*. Norton, New York. 218-219.
- Bessler, dr. Heinrich (1931): *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Akademische Verlagsgesellschaft, Potsdam.
- Boorman, Stanley (1983): *Studies in the performace of late medieval music*. University Press, Cambridge.
- Brown, Howard Mayer (1965): *Instrumental Music Printed Before 1600, A Bibliography*. Mass, Cambridge.
- Brown, Howard Mayer (1976): *Embellishment in Early Sixteenth-Century Music*. Oxford University Press, London. 1-2. 75.
- Brown, Howard Mayer (1980): *A reneszánsz zenéje*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Castiglione, Baldassare (2008): *Az udvari ember*. Mundus Kiadó, Budapest. 100.
- Chaucer, Geoffry (1987): *Canterburi mesék*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Coelho, Victor A. (1997): *Performance on Lute, Guitar and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*. Cambridge University Press. 35.
- Danner, Peter (1972): *Before Petrucci: The Lute in the Fifteenth Century*. Journal of the Lute Society of America /5. kiadvány, 15.
- Dietel, Gerhard (1996): *Zenetörténet évszámokban*, Springer, Budapest. 47.
- Dobozy, Maria (2005): *RE-membering the present*, Brepols Publisher n.v., Tounhout.
- Erig, Richard (1979): *Italienische Diminutionen*, Amadeus Verlag, Zürich.
- Gerald, Abraham & Anselm, Hughes (1960): *Ars Nova and The Renaissance 1300–1540.*, Oxford University Press, London. 423.
- Gombosi Ottó: *Compositione di Meser Vincenzo Capirola. Lute-book (circa 1517)*, Newberry Library of Chicago, 1955. Cantus Firmus dances, 36–63. 73.
- Gombosi Ottó (1935): *Bakfark Bálint élete és művei*. Az Országos Széchenyi Könyvtár Kiadása, Budapest. 53.
- Griffiths, John (2002): *The Lute and the Polyphonist*, Studi Musicali 31. University of Melbourne.
- Hammerstein, Reinhold (1962): *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*. Franke Verlag, Bern.

- Homolya István: *Bakfark*. Zeneműkiadó, Budapest, 1982. 5. 181.
- Hubbell, Leslie Chapman (1982): *Sixteenth-century Italian Songs for Solo Voice and Lute*. Northwestern University, Evanston.
- Jeppesen, Knud (1975): *Ellenpont – A klasszikus vokális polifónia tankönyve*. Zeneműkiadó, Budapest. 18-22.
- Király Péter (1995): *A lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig*. Balassi Kiadó, Budapest. 15. 18-22.
- Kite-Powell, Jeffery (2007): *A Performer's Guide to Renaissance Music*. Indiana University Press, Bloomington. 212. 304-308.
- Kónya István (2014): *Lantkönyv – A lant vándorútja Európában*. BKL-Kiadó, Szombathely.
- Kónya István (2014): *Reneszánszlant metodika*. BKL-Kiadó, Szombathely.
- Kovács Gábor (2002): *Reneszánsz táncok*. Garabonciás Alapítvány, Budapest. 48.
- Lewon, Marc (2007): *Das Lochamer Liederbuch in neuer Übertragung und mit ausführlichem Kommentar*. Verlag der Spielleute, Reichelsheim.
- Lewon, Marc (2013): *The Earliest Source for the Lute: The Wolfenbüttel Lute Tablature*. Journal of the Lute Society of America, 46. kötet, 1-70.
- Lewon, Marc (2018): *Transformational Practices in Fifteenth-Century German Music*. St Hugh's College, University of Oxford, D.Phil.
- Lockwood, Lewis (1984): *Music in Renaissance Ferrara, 1400–1505*. Clarendon Press, Oxford.
- Lorris, Guillaume de & Meun, Jean de (2008): *A Rózsaregény*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Lundgren, Stefan (1981): *Method for the Renaissance Lute*. Lundgren Musik-Edition, München. 3-4.
- McGee, Timothy. J (1985): *Medieval and Renaissance Music. A Performer's Guide*. University of Toronto Press. 27-28. 154-155. 161.
- McGee, Timothy J. (1986): Instruments and the Faenza codex, *Early Music*, 480. o.
- McGee, Timothy J. (2014): *Medieval Instrumental Dances*. Indiana University Press, Bloomington.
- Munrow, David (1976): *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. Oxford University Press, London. 73.
- Page, Christopher (1980): *French Lute Tablature in the 14th Century?*. Early Music viii., Oxford University Press, London.

- Page, Christopher (1981): *The 15th-Century Lute: New and Neglected Sources*. Early Music ix., Oxford University Press, London. 12-13.
- Page, Christopher (1982): *German Musicians and their Instruments*. Early Music x., Oxford University Press, London.
- Pernye András (1974): *Előadóművészet és zenei köznyelv*. Zeneműkiadó, Budapest. 82. 106.118-121.
- Phillips, Elizabeth V. & Christopher Jackson, John-Paul (1986): *Performing medieval and Renaissance music*. Collier Macmillan Publisher, London.
- Pohlmann, Ernst (1982): *Laute, Theorbe, Chitarrone: die Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart*. Edition ERES, Bremen.
- Polk, Keith (1992): *German Instrumental Music of the Late Middle Ages*. Cambridge University Press. 25-26.
- Prizer, William F. (1980): *Lutenists at the court of Mantua in the late fifteenth and early sixteenth centuries*. Journal of the Lute Society of America, 13. kötet
- Reese, Gustave (1940): *Music in the Middle Ages*. WW. Norton & Compagny, New York. 176-177.
- Reese, Gustave (1959): *Music in the Renaissance*. WW. Norton & Compagny, New York. 137-139.
- Schlegel, Andreas, & Lüdtke, Joachim (2011): *Die Laute in Europa 2*. The Lute Corner, Basel.
- Smith, Douglas Alton (2002): *History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*. LSA, Inc., Canada. 108-110. 163.
- Szabolcsi Bence (1945): *Népzene és történelem*. Akademia Kiadó, Budapest. 80. o.
- Underwood, Kent David (1987): *The Renaissance Lute in Solo Song and Chamber Ensemble a Study of Musical Sources to Ca. 1530*. Thesis (Ph.D.) Stanford University. 323.
- Virdung, Sebastian (1970): *Musica getutscht (1511)* Faksimile-Nachdruck [der Erstaussgabe, Basel 1511], Verlag: Bärenreiter, Kassel.
- Vladimir Ivanoff (1984): *Das Lautenduo im 15. Jahrhundert*. Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis, 8. Basel.
- Wilkins, Nigel (1999): *Music in the Age of Chaucer*. Boydell Press, Cambridge.
- Wörner, Karl (2007): *A zene története*. Vivace, Budapest.

XVII. Szakmai önéletrajz

Tanulmányok

1981-1985: Szombathelyi Tanárképző Főiskola - történelem-ének tanári diploma

1987-1988: Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar - klasszikus gitár - Tokos Zoltánnál

1989-1994: Hágai Királyi Konzervatórium Barokk Tanszak - reneszánsz- és barokklant, arciliuto és chitarrone - Toyohiko Satoh-nál - lanttanár diploma

1994 -1996: Hágai Királyi Konzervatórium Barokk Tanszak - kamarazenei diploma

Az első magyar lantművész, aki lantdiplomával rendelkezik.

Mesterkurzusokon részvétel

Nigel North-nál és Stephen Stubbs-nál

Mesterkurzusok tartása

1993 - Savaria '93, Régi Zene Hét - Szombathely, művészeti vezető, lant tanár

1994 - 1996 - Musica Antiqua Apud Danubium - Szentendre - lant tanár

1996 - 1998 - Szombathelyi Régi Zene Nyári Akadémia - művészeti vezető, lant tanár

2002 - 2004 - Bükki Művészeti Napok - Régi Zene Kurzus - lant tanár

2006 - 2008 - Győri Nemzetközi Lant és Gitárfesztivál, művészeti vezető, lant tanár

2007 - 2012 - Régi Zene Kurzus énekesek, lantosok/gitárosok részére

2005 - 2013 - Savaria Régi Zene Műhely - művészeti vezető, lant tanár

2020 - 2022 - "Cantare Suonare" Régi Zene Akadémia - lant és gitár tanár

2010 óta - Csíkszeredai Régizene Nyári Egyetem - lant és gitár tanár

Publikációk, tankönyvek

2014: A lant vándorútja Európában, BKL Kiadó, Szombathely

2014: Reneszánszlant Metodika & Reneszánszlant Antológia, amelyek alapján készült el a lantoktatás tanmenete, és ezek lettek elfogadva hivatalos tankönyvként (BKL Kiadó)

Tagságok

Lute Society (London), American Lute Society, Deutsche Lautengesellschaft

Szakindítás

- 2022: lant szakalapítási dokumentum elkészítése, akkreditációs anyag megírása alap és középfokra
- 2022: lant hivatalos oktatásának bevezetése a Budapesti Szabolcsi Bence Zenei Alapfokú Művészeti Iskolában - Magyarország első lantosztályának felállítása
- 2023: lant szakalapítási dokumentum elkészítése, akkreditációs anyag megírása felsőfokra
- 2023: lanttanár képzés indítása a PTE Művészeti Karának Zeneművészeti Intézetében, ahol jelenleg tanársegéd

Diszkográfia - Szólóalbumok

- 2000: „Három évszázad lantmuzsikája” - Reneszánsz és barokk lantzene
- 2002: Silvius Leopold Weiss: Barokk Lantszvitek
- 2008: „Rutafának sok szép ága” - Bognár Szilvia népdalénekekkel magyar reneszánsz-kori történeti, vallásos énekek, népdalok és virágénekek

- Közreműködőként

- 1996: Egy könyv lanthoz való: A 16-17. század magyar lantzenéje, Kecskés együttesel (Pro Musica Antiqua)
- 1998: Reneszánsz & barokk táncok zenei anyaga (Alba Regia Táncegyület)
- 1999: Messe pour Mr. Mauroy; 5 répons - Orfeo Zenekar (Hungaroton)
- 2003: Messe à 8 voix et 8 violons et flûtes; Motet "Miseremini mei" Orfeo Zenekar (Hungaroton)
- 2005: A. Rauch: Currus triumphalis musicus - Tomkins Énekegyüttes (Hungaroton)
- 2012: Quirinus Consort: Galantes et Amusantes (Tinódi Alapítvány)
- 2017: Thomas Ceccino Madrigali et canzonette a tre voci (Ansambl Responsorium)

Koncertek

- 2000-től önálló sorozatok Budapesten a lant szóló- és kamararepertoárjából:
- 2000-2002 - 'Lantkoncertek a Kiscelli Múzeumban' - 13 előadás
- 2000-ben - 'Lantestek a Duna Palotában' - 5 előadás
- 2003-ban - 'Lantestek a Piccolo Színházban' - 3 előadás

2002-2024 - 'Budavári Lantestek' című sorozatában a Budapesti Történeti Múzeum Gótikus

Termében - 57 előadás

2024-től lantestek a 'Budai Lant Szalon'-ban

Művészi életút jelentősebb állomásai és közreműködői

Szinte minden hazai nagyvárosban adott önálló-, vagy kamaraestet. Vendégművészei többek között: Ábrahám Márta, Bali János, Timothy Bentch, Bodrogi Éva, Bognár Szilvia, Cserekllyei Andrea, Kobzos Kiss Tamás, Kalafszky Adriána, Krommer Lúcia, Paulik László, Sebő Ferenc, Spányi Miklós, Szakács Ildikó és Zádori Mária.

Zenés-irodalmi műsorain olyan színművészekkel dolgozott együtt, mint Bács Ferenc, Juhász Róza, Kubik Anna, Oberfrank Pál és Mertz Tibor.

A budapesti és a vidéki tavaszi, nyári és őszi fesztiválok gyakori szereplője. A barokk kor jelentős opera-, oratórium-, és zenekari előadásain 1994 óta rendszeresen közreműködője hazai zenekaroknak, úgymint Concerto Armonico, Capella Savaria, Orfeo Zenekar, Budapesti Kamaraopera, Magyar Rádiózenekar, Budapesti Fesztiválzenekar. Olyan karmesterekkel ill. koncertmesterekkel dolgozott, mint Vásáry Tamás, Fischer Iván, Fischer Ádám, Hamar Zolt, Vashegyi György, Hollerung Gábor, Németh Pál, Szűts Péter, Spányi Miklós és Kalló Zolt.

2008-2017 között a zágrábi Ansambl Responsorium szólista előadója.

Külföldi szólófellépései mellett vendégszereplései az alábbi együttesekkel, zenekarokkal operák, oratóriumok és zenekari művek előadásaiban: Capella Leopoldina Graz és az Armonico Tributo Austria (Bécs, Graz); Utrecht's Barokk (Amsterdam, Utrecht); Hrvatski Barokni Ansambl (Zagreb), Ensemble Gloriant (Bremen, Leiden, Rotterdam), Orchestra Sweelinck (Amsterdam), Koninklijk Conservatorium Orchestra (Hága), Collegium Musicum Fluminense (Rijeka).

Olyan külföldi karmesterekkel és koncertmesterekkel dolgozott, mint Philipp Picket, Chatherine Mackintosh, Kenneth Montgomery, Lorentz Duftschmidt és Benjamin Bayl.

2015-ben a Duna Televízió portréműsort készített róla.