

lyást ítéletünkre és nem tehet bennünket elfogultakká nagy érdemei iránt, melyeket Akadémiánk már akkor is készségesen elismert, midőn a sors üldözte férfiút tagjai sorába felvette. Ez elismerés és nagyrabecsülés jele legyen e dolgozat is, melyet Akadémiánk megbizásából és nevében szerény koszorú gyanánt leteszek távol sirjára.

ADALÉKOK

A

MAGYAR ZENE TÖRTÉNELMÉHEZ.

BAKFARK BÁLINT LANTVIRTUÓZ ÉS ZENEKÖLTŐ

ÉS

ESZTERHÁZY PÁL EGYHÁZI ZENEKÖLTEMÉNYEL

BARTALUS ISTVÁN

LEVÉLEZŐ TAGTÓL.

BUDAPEST, 1882.

A M. T. AKADÉMIA KÖNYVKIADÓ-HIVATALA.

(Az Akadémia épületében.)

Adalékok a magyar zene történelméhez.

(Olvastatott a M. T. Akadémia 1882. febr. 20-án tartott ülésében.)

Csaknem két évtizede, hogy zenénk történelmére vonatkozó három közleményem a Budapesti Szemle hasábjain megjelent.^{*)} Ezóta koronként több ízben közöltem hasonló tartalmú dolgozatokat,^{**)} de ma sem látom eljöttnek azt az időt, melyben tanulmányim összegéből műtörténelmet irhatnék.

Minden történelem kezdete hasonlít a tájképek ködös, homálylepte háttéréhez. Az író e helyre meséket, mondákat, s több efféle szájhagyományokat sorakoztat, melyek a szoros értelemben vett történelmet megelőzik. Zenénkre vonatkozva, a szájhagyományokat történelmi följegyzések is világítják, s az író épen nem szűkölködik a tárgy hiányában. Ezekből ítélve a magyar zenei életet, a X. és XI. század folytán általánosabbnak s gazdagabbnak mondhatjuk ugyan, mint Európa többi részeiben lehetett; de mindez nem egyéb egy mesés korszaknál, mely az írónak műanyagot nem szolgáltat.

Mert zenetörténelmünk az írásban fennmaradt legelső zeneművekkel kezdődik.

E szerint nem tekintve a különben is római eredetű régibb antiphonákat, a XVI. század második fele az a korszak, melylyel történelmünket elkezdhetnők. Itt egyfelől az egyházi, másfelől a köznapi élet terén elég írott és nyomtatott anyag áll rendelkezésünkre; de ezek is csak melódikai tekintetben jöhetnek számításba. Mert egyházi énekes gyűjte-

^{*)} Budapesti Szemle, XIX. kötet (1864) 215. lap, XX. köt. (1864) 381. lap, Új folyam. III. köt. 109—200. lapon, IV. köt. 35. l.

^{**)} »A magyar egyházak zenéje a XVI—XVII. században.« Kisfaludy-Társaság Évtapjai Új folyamában a IV. kötet 77. lapján. Előbbinek folytatása »Általános zenéje a magyar egyházak zenegyűjteményeinek a XVI—XVII. században.« Budapesti Közlöny. 1868. 7—8—10—11. számaiban. »A magyar egyházak szertartásos énekei a XVI. és XVII. században.« Akad. kiadvány.

ményeink részint a nép, részint a szolgáló egyházi személyzet számára iratván, nélkülöznek minden harmóniai kezelést. Épen így az egyház falain kívül Tinódi és kortársai kétség kívül egyszersmind harmonikusok voltak, mert énekeiket lanttal kísérték; de dallamaikon kívül a harmoniai kezelésnek semmi nyoma; minek oka abban keresendő, hogy az ily kiadványok sokkal költségesebbek lehettek, mint a rövid dallamok egyszerű kiadása.

Így lévén, tanácsosnak vélem műtörténelmünk megírását még egy ideig elhalasztani, abban a reményben, hogy a régiség lomtarából előkerülnek amaz adalékok is, melyek láttatják, hogy e korszak művészei nemcsak melódikusok, hanem egyszersmind a harmónia művelői is voltak. Nem alaptalan e remény; mert épen mondtam, hogy Tinódiék a lantot is kezelték, tehát többé-kevésbbé ismerniök kellett a tudományos zenét. Nem alaptalan, mert ma is merülnek fel tárgyak, melyek műtörténelmünkre más világot derítenek, mint ha ezelőtt egy pár óvtizeddel megírtuk volna.

De addig is, míg a történelemírás ideje eljövén, a hézagokat kiegészíthetnők s egy egészet adnánk, szükséges az idevonatkozó egyes adalékok ismertetése.

I.

Bakfark Bálint lantvirtuóz és zeneköltő.

Kitűnő lantvirtuózunkról, kit kortársai Orpheus névvel tiszteltek meg, csak úgy adhatok alapos fogalmat, ha bevezetőleg ismertetem magát a lantot, mely a XVII. század folytán jutott legnagyobb fejlettségre és népszerűsége.

A lant szó igen tág fogalom, melyet nálunk, mint más alkalommal ki fogom mutatni, tévesen sok pengető hangszerre szoktak alkalmazni. Ezért először is meg kell különböztetnünk a külalakra nézve sokban hasonló érezhúros ezitherafajoktól, melyek húrjait nem közvetlenül az újjakkal pengették, mint a lant bélhúrjait, hanem bizonyos érezvesszőcskével. *)

*) Ezen kívül játszták vonóval is. Kircher Musurgiájában többféle hegedű-alakú ezitherafaj rajzát közi az illető hangszerek hurozatának hangolásiával, megjegyezvén, hogy ezeken kívül vannak még több-

Eredetét valószínűleg Merkur *Chelys*-ében kereshetjük; de bármint legyen, Európa közvetlenül a mauroktól vette, s tehát ez alakjában is keleti származású. Állítólag Krisztus előtt mintegy 270 évvel találta fel egy Manes vagy Manichaeus nevű perzsa böles, a manichaeusi felekezet alapítója. Némely nyelvészek szerint nevét a latin *ludo*-tól vagy *laudo*-tól kölesönzi; de sokkal valószínűbb az arab *laud*, vagy *teknős-béka*, mit igazol az is, hogy a XVI. század lantművészei latin nyelven szintén *testudo*-nak nevevezték. — Egyébiránt az arab nevet kisebb-nagyobb alakítással nyugat minden népe megtartotta; s így lett a spanyoloknál *laoud*; az olaszoknál *liuto*; a francziáknál *luth*; a németeknél *lauté*; s nálunk *lant*. Az út, melyen Európába jött, régibb nézetek szerint Spanyolország, hová a maurok hozták magokkal; de újabban Ambros Galilei nyomán felderítette, hogy Endre király keleti hadjárata alkalmával a *rebab* vagy *rebe* névű vonós hangszerezrel együtt a magyarok honosították meg. A két nézet egyike sem rekeszti ki a másikat. *)

Mint neve igazolja, tojásdad domború alakja hasonlít a békateknőhöz. Felső része, vagy hullámzója lapos; művészien rostélyozott, s elég tág kerek hanglyukkal. Markolata, ennek hangrovatai, s húrartója hasonlítanak a gitáréhoz. Miután először a spanyoloknál, s aztán Európa többi részeiben is meghonosult, úgy kell lenni, hogy minden nemzet s minden nagyobb művész a maga belátása szerint idomított rajta valamit, mi nemesak alakjában, hanem hurozatának beosztásában is észlelhető. Ehhez képest voltak kis alakú, magas, nyolczados lantok s az énekszóznak megfelelő szoprán-, alt-, tenor-, barranton- és basszus-lantok. A lant Kircher jezsuita idejében a XVII. század közepén, a theorbá-ban tükélyesült, nagy számú hurozattal, melyek a basszus-oldalon hárfaszerűleg kívül esnek a

félék, melyekről legolapesebb utasítást adhatnak a ezithera-készítők. Ilyenek a német, gall, olasz, angol, spanyol, török, perzsa, áfrikai ezithera-fajok. Ha Kircher így megkülönbözteti a ezitherákat, úgy hasonlót állíthatunk a lantokról is.

*) A. W. Ambros, *Gesch. der Musik*. II. kötet. 243. lap. 3-ik jegyzet. Galilei téved abban, hogy a lant név a solmisatio két tagjától, a *la* és *ut*-tól származnék.

markolatlan, tehát csak egy-egy hangot adhatnak; de a XVI. század lantjai, úgy látszik, beérték négy-öt, vagy hat húrral s a hangszer nyakával vagy markolatával, mely több és kevesebb hangrovatra volt beosztva. Egykor e lantok nagyobbára zenekarokban a hárfá helyét foglalták el, vagy hárfaszerű tört akkordjaikkal az énekest kísérték, szóval, alárendelt szerepet játszottak.

Hogy a lant oly általános népszerűsége jutott, annak oka főleg kettőben keresendő. Egyik, hogy a zongora, vagy, mint akkori minőségében nevezték, clavieymbalum, clavichordium, még tökéletlen, de nem is volt oly általánosan elterjedve; s a mi legfőbb, nem könnyen hordozható; mi a vándorművészi életnek meg nem felelhetett. Másik, hogy a hárfá sem vala elég tökélyes a lant helyettesítésére; mi világos abból, hogy mihelyt tökélyesítették, leszorította a térről.

A lantművészeket két csoportra oszthatjuk. Egyik a szóköltőké s mindazoké, kik a lantot csak kíséretül használták vagy más dallamosabb hangszer vagy énekszó mellé. Ilyenek közé sorozhatjuk XVI. századbeli lantosainkat Timódit és kortársait, kik históriás, bibliai s gúnyos énekeiket lanttal szokták kísérni s valószínűleg lantművészetők ezen túl nem terjedt. A másik csoport a lantvirtuózoké, kik e hangszer technikai kezelését oly magas fokig tökélyesítették, hogy ének-kíséreten kívül önálló lantdallamokat is merészkedtek hallatni, nemesak egyszerű tonika és domináns akkordok kíséretével, hanem poliphon-modorban három-, sőt négy- és ötszólamú tételekben, utánaözvén a már akkor eléggé kifejlett ellenpontos zeneköltőket.

Egy ilyen lantvirtuóz épen annyira közbánulat tárgya volt, mint napjaink zongora-virtuózai. Lantjával összehozta az egész művelt világrészt s szívesen látott vendége szokott lenni a fejedelmi udvaroknak is. A XVI. és XVII. század folytán Európának minden nemzete megörökítette a maga virtuózai nevét. S ha ez nem történt volna is, nemesak ilyen történelmi jegyzékekből ismerjük őket, hanem fennmaradt műveikből, melyek kiolvasása, miután egészen különleges hangirással éltek, igen nehéz, de nem lehetetlen. A mellett tanúskodnak e lantgyűjtemények, hogy írók és előadók a

fényes címeket aránylag épen úgy meg tudták érdemelni, mint korunk virtuózai a közönség s napi sajtó bánulatát.

Ilyen lantvirtuózok egyike a mi Bakfark Bálint hazánkia. Álljon itt először is az a kevés, mit életéről följegyezhetek, részint műveinek egy kötete alapján, melyet Krakóban az egyetemi könyvtárban találtam; részint a sírkőről olvasva, mely halála idejét és helyét jelezte. Tulajdonkép Graevius Bacfort Bálint, születésére vagy legalább rokonságára nézve erdélyi szász. Erdélyből átjött Magyarországra, s innen, valószínűleg huzamos idő múltán, a XVI. század hatvanas éveiben átment Krakóba, Zsigmond király udvarába. Itt több évig tartózkodván, a hetvenes években művészi körútra kelt s meglátogatta Német- és Franciaországot. Végre mellőzvéni Maximilián császár meghívását, Olaszországba távozott s itt Páduában 1576-ban augusztus havában meghalt hatvanegy éves korában.

Bakfark Bálintról már Mátrai is emlékszik*) s Valaszky és Topeltinus nyomán**) elmondja, hogy Erdélyben Zápolya Zsigmond tette nemessé. Ezen kívül közölvén paduai siriratát, fölveti a kérdést: vajjon Graevius Bacfort és a magyarországi Bakfark Bálint nem ugyanegy személy-e?

E kérdésre most határozottan igennel felelhetek. Nem kétlem, hogy Erdélyben mint Graevius Bacfort Bálint szerepelt, de kérdés: vajjon e névre kapta-e nemességét? Mert bizonyos az, hogy miután Magyarországra települt (sőt tán már épen Erdélyben), a magyarok értelmesebbnek vélték, Bacfort helyett Bakfarknak nevezni. Sajátságos azonban, hogy erdélyi származása csak siriratából tűnik ki, holott nyomtatásban megjelent zeneművei címlapján Bakfarkus Pannoniusnak írja magát, mi magyarországi származásának bizonyítja. Ezek igazolására álljon itt a Zsigmond király rendeletéből és költségén nyomtatott gyűjtemény címlapja: »Valentini Greffi Bakfarcii pannoni harmoniarum musicarum in usum studi-

*) Tudom. Gyűjtemény. 1829. III. kötet. Folytatása a »Muzsika közönséges története« cím alatt kezdett dolgozatnak.

**) Valaszky, Conspectus, editio 2da, 171. Topeltinus Origo Transilvaniae. Cap. III. Gesch. der Musik in Siebenbürgen.

nis factarum Tomus primus. Antverpiae, apud viduam Joannis Latii, sub intersignio Agricolae. 1569.«

Még bonyolultabbá teszi Bakfark származási kérdését egy lengyel nemes, ki az akkori idők szokása szerint a fennebbi kötethez következő megtisztelő distichonokat írt:

De insignibus ejusdem, carmen Andreae Tricesii, equitis Poloni:

»Haec aquila excelsam designat ut ardua mentem
Bakfarcis, cujus nobile stemma regit.
Sic etiam capreis sua sunt mysteria nigris,
Desuper auratum quas Diadema tegit.
Sunt illae siquidem, gelido quas traxit ab Haemo
Calliopes cantu filius ille Chelis.
Ast huic successit Bakfarcus, et inde vocari
Orpheus Pannoniae divitis ille potest.
Attrahit hic etiam quia cantu saxa ferasque
Et ponto natum, fluminibusque genus.
Has insigne feras, et piscem contulit illi
Regnator magnae nobilis Hungariae.
Ille lupi natus Trancini e sanguine cujus.
Ornatum gemmis hic Diadema videt.
Adjicit aureoli quoque pomi insigne: quod illo
Nomine Pannoniae ditia Regna vocant.
Noscitur hinc vates qua sit de gente profectus
At palma excellens indicat ingenium:
Musicus ingenio quia nulli hic cedit, ut arbor
Ponderibus nullis cedere palma solet.
Illa virens semper, praesigni haude virentem
In sera famam posteritate notat.
Vivitur ingenio siquidem post funera: mortis
Juris ingenium nil habet atra manus.«

E szerint tehát Magyarország Orpheusa, zenekirálya Trancini Farkas véréből származik, s kérdés: vajjon a Trancini családnév nem épen Trencsényi akar-e lenni?

Bármint legyen, közöltem ez epigrammát, főleg azért is, mert eléggé láttatja Bakfark művészetét. Hogy ez nem afféle

nagy frázisok halmaza, minőkkel a zenére lelkesülő szakavatlanok legtöbbszörre az álvirtuózokat szokták elárasztani, kitűnik a gyűjtemény Zsigmond királyhoz írott ajánlatából is, mely egyszersmind bevezetésül szolgál. A krakói udvarban ekkor elsőrangú művészek nagy száma fordult meg, élvén a műszerető király kegyeivel. Mi kötelezhette Zsigmond királyt arra, hogy Bakfark művei kiadását elrendelje, ha versenytársai közt magát ki nem tüntette volna? Ezt olvashatjuk sírkövérről is, melyvel a zenében előrehaladt olasz nép tisztelte meg Páduában, hol ez időkből épen a lantot kitűnően művelték. »Valentino Graevio, alias Baefort, e Transilvania Saxonum, Germaniae colonia oriundo, quem fidibus novo plane, et inusitato artificio, canentem audiens aetas nostra, ut alterum Orpheum admirata obstupuit.*)

Végül az ajánló bevezetéséből kiolvashatjuk azt is, hogy Bakfark társadalmi műveltsége az akkori idők és művészekével szemben egy színvonalon állott s latinsága és tárgyismerete által az elsőrangúak közé sorozható.**)

*) A Baefort névre újabban is meg kell jegyezni, hogy a krakói példány ajánlata végén (melyet Krakóban 1565. évi október 15-én írt, négy évvel a gyűjtemény megjelenése előtt), nem a latinos hangzású Bakfarcus, hanem Valentinus Bakfark Pannonius áll.

**) Ajánlatát a zene hatásával kezdi, megemlítvén a görögöket s az egyházi atyák zenére vonatkozó iratait. Ezek után így folytatja: «... Quo (i. e. Musica) sane cum superioribus saeculis esset fere deperdita, et in hac quoque parte barbaries grassata fuisset, ut nihil, nisi insuave et incultum canerent, et fidibus tangerent hujusmodi artifices, hac nostra aetate effectum est, ut etiam ars musica fere ab inferis revocata et exavior ac etiam jucundior nobis moduletur, quam sane Musices excitationem, et industriam. Principum favori acceptam ferri par est. Nam Leone X.-o tantum et accessionis et ornamenti accepit haec Musices ars, ut eam ad summum ille fastigium perduxerit. Summopere enim Musicos ornavit, et complexus est, illis favit, et omni liberalitatis genere (ut erat vir ad largiendum propensissimus) Musices professores ita est prosecutus, ut nullo inquam tempore ars haec magis floruerit: ut multos illa aetas praestantissimos protulerit, qui praeclara etiam artis monumenta post se relinquerunt, et etiam amplissima sunt munera consecuti. Horum ego tum adolescens vestigiis adhaerens, omne aetatis meae tempus in excolenda et exornanda hac arte (ut tu serenissimus rex mihi es testis) contrivi, et frequenti studio ac labore, praesertimque tuo

Ezek után következnek a gyűjtemény beltartalmának ismertetése, mi által a művészetére fennebb mondottakat is igazolnom kellene; de fájdalom, az egészről biztosan csak annyit mondhatok, hogy részint francia szövegre írott dalokból áll (mi egyszersmind láttatja, hogy énekművészettel is foglalkozott), részint szótalán lantkölteményekből vagy ábrándokból.

A XVI. század lantvirtuózai hibáztak abban, hogy melőzvé minden történelmi alapot, egy egészen új hangírású rendszert alkottak s ehhez a legvégső perczekig makaesül ragaszkodtak, addig t. i., míg az időktől megboszúztatván, fejök felett a történelmi alapon fejlesztett hangírás művészetének hullámai összeesaptak. E miatt az a szomorú sorsa lett minden lantvirtuóznak, hogy műveikkel alig éltek túl halálukat s napjainkban érintetlenül banyadnak. Ha kezünkbe vesszük e gyűjteményeket, tartalmukról hosszas fáradság vagy legalább sok időbe kerülő átírás nélkül sejtelnünk sem lehet. Nehezíti az átírást a rhythmusok helyes beosztása. Ugyanis poliphon tételekben a szólamok egymással összefonódott egyes hangjainak időértéke nem szokott egymással egyenlő lenni, de a lantvirtuózok csak homophoniában használható időket tudtak pontosan meghatározni. Ezért kibetűzhetjük bár az egyes szólamok egyes hangjait, de ama metrika tökélytelensége miatt teljes szakértelem nélkül nem s ezzel is igen nehezen fogjuk úgy sorakoztatni egymás után, egymás fölé és alá, mint egykor az illető szerzők gondolták.

Ez csak egyik nehézség; de van a lantírásnak több

favore, videor mihi consecutus, ut quid in hac arte (quod ad concertum Testudinis attinet) praestantissimi sit.»

Alább ismét így folytatja: »Et cum hac de causa aliquos cantiones, melodias et alia Testudinis sono exprimenda composuerim, tu rex Clementissime, persuade cum jubere posses, hortari maluisti, ut eas in lucem ederem, cui sane voto non obtemperare, impium, ne dicam protervum esset.»

A végén ismét így: »Nam tu Princeps inclite et Musica ipsa plurimum oblectaris, et a Musicis concertu non modicum solati, et jucunditatis percipere soles, et Musicos amplecteris, ipsis faves, prospicis, eos tueris, numeribusque amplissimis exornas, ut perspicuum sit te nulla arte alia magis oblectari, et recreari, quam Musica omnium praestantissima.»

bonyolultsága is. Egyik a különféle lantok s ezek különböző hangolása, melyek alapos ismerete nélkül egy lépést sem tehetünk. Másik, hogy e hangírás, mint új találmány, nem volt teljesen bevégezett, tehát folytonosan módosult. Az olaszok számokkal, a németek betűkkel írtak s ezek közt is igen sokan egyéni belátásukat követvén, egy s más tekintetben egymástól különböztek.

Így levén, miután az enciklopédiai utasítások épen nem kimerítők s miután még eddig nem volt módomban megszerezni a megfejtésre szükséges segédeszközöket: lantmósolataim egy részét nem akarom nyilvánosság elé bocsátani. Ezek egyike egy lassú és friss magyar, mely szerzője neve nélkül 1573-ban jelent meg Jobin gyűjteményében, Strassburgban. E magyar táncdarab, melyet a gyűjtemény *Passamezzo ongaro*-nak és *Saltarello ongaro*-nak nevez, csak öt-húros lantira íratott, holott a lant rendszerint hat-húros szokott lenni. Aztán míg némelyek az ábc betűit csak az *l*-ig veszik igénybe, e gyűjtemény használja az egész alfabétumot, sőt ezen kívül számokkal is él.*)

Így vagyok Bakfark krakói gyűjteményével is. Átlapozásakor az idő rövidsége nem engedte tartalmával foglalkoznom s elégnek véltem egy »Fantasia trium vocum« vagy háromszólamú ábránd lemásolását. Bakfark az olaszok számírásával él, a mi egyébiránt a német betűírástól lényegesen nem különbözik. Mindemellett többféle kísérlet után sem tudtam még eddig biztos eredményre jönni, minek okát abban keresem, hogy művész hazánkba másoktól eltérőleg hangolta lantját. De szerencsésebb voltam egy másik gyűjteményvel, mely Clemens non Papa, Orlando s több más nagynevű zeneköltők műveit tartalmazza, vagy eredetileg lantira írva, vagy kitűnő

*) Schilling Encyklopaediája e rendszerről csak fogalmat ad, de az nem kimerítő. Jobin gyűjteménye megvan a bécsi udvari könyvtárban. Dacára a német Gründlichkeit-nak, előszava csak a húrok pengésére vonatkozó jeleket magyarázza, a többire nézve így szólva: »Soust mag ich weiter mit grösserer Vorred nicht überlastig gesehen sein; denn ein jeder so etwan ein Anföhrer und Lehrer auf der Laute gehabt, würd sich in andern Stücken selber des Brauchs und der Teutschen Tabulatur art wissen.«

virtuózoktól lantra alkalmazva. *) E gyűjteményben Bakfarktól is találtam egyet »*D'amour me plainsz*» (Szerelmem fájdalma) cím alatt, melyet, miután a kiadók bevezetésökben terjedelmesen ismertetik a lant hangírását, azt hiszem, hibátlanul fejtettem meg.

E mű eléggé be hagy tekinteni virtuózunk és zeneköltők szellemébe; s tekintve a lant korlátozottságát, többet találunk benne, mint a mennyire el voltunk készülve. Nem népies forma, hanem művészi feldolgozása az első üteny dallamának, mely kezdettől végig többfélekép s különböző szólamokban ismétlődik. A négyszólamu tételnek vannak ugyan szabálytalanságai, minőket többi kortársaimál szintén találhatunk; de vannak meglepő fordulatái is. Nevezetes azonban ránk nézve e mű, a mennyiben mind dallamthémája, mind az ezt összefűző képletezési modor egy leendő magyar klasszikus stíl uttörőjeül szolgálhatott volna; melyet, fájdalom, leginkább a mostoha idők miatt napjainkig teljesen elhanyagoltak; s a mely irányban egyedül Bertha Sándort látjuk nem kis önfeláldozással működni.

S most, mielőtt bemutatnám magát a művet eredeti minőségében, megfejtésem igazolása végett a gyűjtemény bevezetésében talált utasítás alapján előre becsátom e lant és hangírása rövid ismertetését.

A dolog természetében van, hogy napjaink régieket nem ismerő zeneművészei a XVI. század lantgyűjteményeiben használt vonalakkal mai vonalrendszerünket fognák azonosítani. De a kettőnek egymáshoz semmi köze, mert a lantírás vonaljai a lant hurjait ábrázolják. E szerint a jelen közlemény öt vonala azt láttatja ugyan, hogy e lantnak öt húrja volt, de ide kell gondolnunk a hatodikát is, melyet idő- s helykimélelsből csak szükség esetében s akkor is oly rövid vonásokkal jelezték, mint a mi mellékvonalaink.

E vonalak elseje a legfelső, vagy legmagasabb szavú, s így a következők másodiknak, harmadiknak, negyediknek, ötö-

*) A gyűjtemény meg van a bécsi udvari könyvtárban »*Theatrum Musicum longe amplissimum*» stb. cím alatt. Lovanii exedebat Petrus Phalesius sibi et Joanni Bellerio Bibliopolaro Antverpiensi. Anno 1571.

diknek, hatodiknak szoktak nevezetelni. Mind a hat hűrt a markolatba vésett hangrovatok szerint, melyek chromatikai rendben következnek egymás fölé, az abc betűivel jelezték. Helyezelra a jelen gyűjtemény lantja csak tizenegy betűt használ. Például:

1	—	a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	—
2	—	a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	—
3	—	a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	—
4	—	a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	—
5	—	a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	—
6	—	a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	—

Fennebb mondám, hogy a hatodik vonalat, mint az alábbi közleményben is látható, csak szükség esetében jelezték rövid vonallal; de ezúttal könnyebb szemléltetés végett a hatodikát is végig vontam.

Azonnal feltűnő ez ábrán, hogy mind a hat üres húr neve: *a*; az első hangrovaté mindenütt *b*; s így tovább az *l* betűig. Ez ugyanazonosság csak látszólagos s hogy vajjon a különböző húrok *a-b-c* stb. betűi minő hangot adnak? ez a húrok hangolatától függ. Például jelen lantunk hatodik, ötödik és negyedik húrjai egymáshoz tiszta negyed viszonyban állanak; a negyedikhez a harmadik nagyharmad viszonyban; harmadikhoz a második s ehhez megint az első szintén negyed viszonyban. Imen folyólag a hat üres vagy szabad húr neve a mi vonalrendszerünkön következő:



Látható innen, hogy a húrok *abc* stb. betűi egészen más jelentésűek. S mindezt az alábbi táblázatban könnyen fel lehet ugyan találni, de egy egész zenemű minden egyes hangjának ilyen szótári kikeresése nem kis időbe s fáradságba kerül.

Még egy pár szót a metrikáról.

A húrozat vonalai fölé írott időértékek ugyanazok, mint napjainkban s ezért szükségtelen ismertetésükbe bocsátkozni. A lant nem lévén éneklő hangszer, a hosszabb időértékeket hasztalan alkalmazták volna, tehát csak a rövidebbekre szorítkoztak. Azt adja ugyan utasításul az előbbi gyűjtemény előszava, hogy ha az időértékek alatt a húrozaton egy vagy több betű áll, úgy az ezek által jelzett hangok játszandók; ha pedig egy betű sem áll, úgy az időértékek szüneteket jelentenek. Mint fennebb érintettem, ez nem áll föltétlenül a poliphon tételekben. Erre azonban a bevezetés nem is ad utasítást, holott másfelől megjegyzi, hogy négy-, öt-, sőt hatszólamú műveket is közöl. Nem ad utasítást, mert ily módon a poliphonia időértékét nem lehet úgy jelezni, mint például az orgona-táblázaton, hol négy szólamra négy külön vonalrendszer használtak, mindenik pontosan láttatván a maga időértékét. Így hát a poliphonia helyes beosztása a megfejtő szakértelmére bízatik.

De végül vessünk még egy futó pillantást Bakfark Bálintra s egy névrokonára. Bálintnak fenn közölt *»Harmoniarum Musicarum«* sat. című gyűjteménye antwerpeni kiadását már néhány évvel megelőzte volt a krakói 1565.^{*)} A második kiadás az írónak mindig nagyobb becsületére válik az elsőnél. Ezen kívül *»Tabulatur du luth«* című alatt is

*) Ernst Ludwig Gerber. Neues Hist.-Biogr. Lexicon.

jelentek meg művei, melyek a krakóival együtt a müncheni könyvtárban vannak. Bálinton kívül azonban volt még egy Bakfark János nevű lantvirtuózunk is, ki a XVI. század folytán szintén Magyarországon élt. Több műve található *»Bersardi Thesauru Harmon. sat. című gyűjteményében (1603).*

D'amour me plains.

(Bakfark Bálint-tól. 1571.)

Lant.

Zongora.

r d a c d d a c d c
 d a b d b a b a c
 a c a b a a c
 o a c e

a d a b a b a d b d b a a
 a c a a b a

d a c a c a b a b d a a
 c c a a c c a c c

c d a c a d d c a d c d o a o
 o d e a a
 d c a d b d b a e

a c a b d a c d d c a d o d c a o

c a c d c a
 d a d c a a a c
 a a b d b d a c
 c
 -d-

d c d a a c a d c d a c d
 a f d d a
 c o c a

f h f h f h f d f h f h f h f d f
 d a a a a

d c a d a c d a c
 a b f d a
 c f c

c a d c d a c d c a c d f h f
 d d a
 a a

f a d c d c a c a b a
 d a c
 e c a

o d c a d c a d f d c d a d c a o
 b a c e o
 c a o d c d c a d b a a b a c o a
 a o d

a o a d c d c a o d a a d b d b a c
 a a b d a f d a o d

d d c a a c d a c d
 a a b d a a a
 e d

a a d c d c a c d a b d b a c
 a a

c d c d c d c a a c
 a c a b d a f d a o d
 a e

Musical score for Bartalus István on page 22. The score consists of four systems, each with a piano accompaniment (treble and bass clefs) and a vocal line. The vocal line includes solfège notation (letters a, b, c, d) and melodic notation. The piano accompaniment features various rhythmic patterns and chordal textures.

Musical score for Adalékok a Magyar Zene Történelméhez on page 23. The score consists of four systems, each with a piano accompaniment (treble and bass clefs) and a vocal line. The vocal line includes solfège notation (letters a, b, c, d) and melodic notation. The piano accompaniment features various rhythmic patterns and chordal textures.

Sheet music for page 24, featuring vocal lines and piano accompaniment. The page contains three systems of music. Each system includes a vocal line with a staff of notes and a piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs). The vocal lines are accompanied by a staff of chord symbols (triads) above them. The piano accompaniment consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic line. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

Sheet music for page 25, featuring vocal lines and piano accompaniment. The page contains three systems of music. Each system includes a vocal line with a staff of notes and a piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs). The vocal lines are accompanied by a staff of chord symbols (triads) above them. The piano accompaniment consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic line. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

d a c a a a c c a c
 f e c a c c a c d c a c
 -d -a -a-

c a d c d a c d c a d c a d
 d d c d a c d a c d a c d
 c -c-

a c d a c d c a c d a c d a c d
 b d c d b a d a c d a
 -d -a -a-

f d c a c d f c d a c d c a c
 a a c d d a c
 -d-

d c a d a d c a c d c a d
 b a a d a c d c a d
 a -e-

a d c d b a d a c d a
 a b c d a
 -d -a -a-

The musical score on page 28 consists of four systems. Each system includes a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line is written in a simplified notation with letters 'a', 'c', 'd', 'e', 'f', 'g' and a slash indicating pitch. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The musical score on page 29 consists of four systems, similar in format to page 28. It includes a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff. The vocal line uses the same letter-based notation as page 28. The piano accompaniment continues the rhythmic and melodic patterns from the previous page.

d c a a d c d e d d c a d e d c a c
 f a d b d b d d d o d c a c
 c a a a o a
 d c a
 a c d d b d b a o a a
 a o a o d a a o d d o d a
 a o a o d a a o d d c a d

a o d c a d c d c a d a o d a
 d a a c d a c d
 d a a
 c d a d c d d c a d
 a c d a o d a

Musical score for page 34, featuring vocal lines with solfège notation and piano accompaniment. The score is organized into three systems. Each system includes a vocal line with solfège letters (c, d, a, o) and a piano accompaniment with treble and bass staves. The piano part consists of chords and moving lines in both hands.

Musical score for page 35, featuring vocal lines with solfège notation and piano accompaniment. The score is organized into three systems. Each system includes a vocal line with solfège letters (c, d, a, e, o) and a piano accompaniment with treble and bass staves. The piano part consists of chords and moving lines in both hands.

The image shows a musical score for two systems. The top system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'a - d' and 'f - a - d - f - a - f - a'. The piano accompaniment is written for the right hand. The bottom system consists of a piano accompaniment for the left hand, written in bass clef. The music is in a simple, homophonic style.

II.

Eszterházy Pál.

Nem szeretem a nagy szavakat, de legyen szabad e sorokat azzal kezdenem, hogy a közelebb múlt század utolsó felében egy főúr vagy fejedelem sem adhatott volna szebb ajándékot a művelt világnak, mint az Eszterházy hercegek Haydn Józsefet. A nagy zeneköltőnek ugyanis kitűnő égi adománya mellett sem lett volna módja, a sors szeszélyétől hányatva, magát annyira tökélyesíteni a hangszerelésben s oly számtalan sok művet írni, mint az Eszterházyak körében, hol zenekar, operaszemélyzet állott rendelkezésére, melyekkel tetszése szerint tehetett kísérleteit, nem lévén egyéb dolga, mint zenét költöni. Miklós herceg és Haydn nem közönséges viszonyban voltak. Amaz nagyra becsülte karmestere tehetségét; emez teljes szeretettel ragaszkodott az egész családhoz, mi kitűnik abból, hogy a legfényesebb ajánlatok sem tudták elvonnani az Eszterházyaktól.

A hercegi család fényezésig fokozódott zenekedvelése nem üres divat hevenyészete volt, nem is Miklós herceg kezdeménye, hanem régi hagyomány. Eszterházy Pál nádor nem csak ügyes kézzel vezette Magyarország kormányát, hanem

mint zenekedvelő, műtörténelmünkben is nyomokat hagyott. Miklós herceg méltán volt büszke Haydnra; de Pál egy nagy kötet egyházi tartalmú különféle zeneművet irt és adott közhasználatra, nem pusztán egyházi melódiákat, hanem feldolgozva ének-, zenekarra és orgonára. Nem lehet ugyan a többi Európával szemben tovább folytatnom e párvonalozást, mert Pál herceg műveit nem állithatom Haydnéi mellé; mindazáltal tekintve hazánk műviszonyait a Rákóczy-forradalom alatt, bizton elmondhatom, hogy Pál herceg aránylag szintoly nagy ajándékot adott Magyarországnak, mint Miklós a művelt világnak.

A kérdéses művek megjelenésének most csak százhetvenkettedik évében vagyunk s elég szomorú, hogy ily rövid idő alatt teljesen elfeledték. Senki sem emlékszik egykori lételéről, még a könyvrajstromok is, melyek egyébiránt Eszterházy Pál többi egyházi dolgozatait szorgalmasan följegyezték, mélyen hallgatnak a »Harmonia Caelestis«-ről. Így lévén, első pillanatra azt kellene hinnünk, hogy a hatalmas főúr saját használatára nyomatott néhány, vagy — a mire van eset — nagyúri szeszélyből csakis egy példányt; de e föltevésnek ellene mond címlapjának eme kifejezése: »ad usum Musicorum.«

Egyébiránt egynél több okunk lehet hinni, hogy nyomtalan eltűnése nem annyira Eszterházy Pál kortársainak műérzék-hiányában, mint a mindent felforgató időkben keresendő. Magyarország polgárai, ideértve az egyházi rendet is, vagy kurucz-, vagy labanczpártiak voltak, s mint ilyenek, mindenre inkább gondolhattak, mint akár az egyházi, akár világi zene művelésére. Valószínűleg magok az anyaegyház főpapjai is mellőzvény nagyobb szabású ének- és zenekarok tartását, a művészet érdekében csak annyit tettek, a mennyi szoros értelemben szükséges volt az istenszolgálatra. Sőt Eszterházy-nak tán nem is volt ideje intézkedni, hogy könyve minden irányban elterjedjen, részint országos dolgai miatt, részint mert műve megjelenté után két évvel maga is megszűnt élni.

Bármint legyen, a Harmonia Caelestis nyomtalanul eltűnt, könyvtárainkban sem találván menhelyet; s tudtomra az én példányomnak jelenleg még csak egy párja van Nagyváradon Bubiics apát-kanonok úr birtokában. Az én példá-

nyomat nevezetessé teszi az, hogy egykor épen Haydn József volt, ki ebből — valószínűleg hercege kegyeletes kívánatára — ünnepek alkalmával egy s más éneket előadatott.

Műtörténelmi szempontból ránk nézve a Harmonia Caelestis általános belbecsénél sokkal nagyobb értékű. De mielőtt erről szólnék, tartsunk szemlét a gyűjteményen.

Alakja kis folio; terjedelme 302 lap. Nyomatási helye nincs megnevezve, de valószínűleg Bécs. Kiállítása nem nyomdai, hanem ólomba vésett, mi napjainkban is fényűző munka volna, de akkor igen költséges lehetett. Három diszes czímlapja van, melyek elseje szószerint ez:

Harmonia Caelestis
seu
Melodiae Musicae per Decursum totius
anni adhibendae ad usum Musicorum.
auctore
Pauli Sacri romani imperii principis
Estorae de Galantha Regni Hungariae Palatino.
Anno Domini 1711.

A második czímlap egy allegorikai kép, mely a következő ajánlatra: »Dedicatoria ad Jesum infantem parvulum« vonatkozik. Ehhez képest a gyermek Jézust ábrázolja, körülötte zenélő angyalokkal, Szent Bernát világhírű hymnusának (Jesu dulcis memoria) egyik versével s négy verssorral, mely egy ének kezdete a 25-ik lapról:

»Nil canitur svavius,
Auditur nil jucundius,
Nil cogitatur dulcius,
Quam Jesus, Dei Filius.«

A harmadik czímlap tulajdonkép az Észterházyak család címere; e fölirattal »Pro Deo, Rege et Patria.«

Az egész kötet ötvenöt rövidebb és hosszabb, részint eredeti, részint már ismert latin szövegre írott alkalmi éneket tartalmaz egy vagy több szólamra, melyek közé olykor karok is vegyülnek. Kiséretűl különféle hangszereket s számozott

orgona baszust használ. *) Beltartalmával megismerkedni nem könnyű; mert a szólamok nem vezérkönyvileg íratlak egymás fölé, hanem, mint a régiéek szokták, egymástól elkülönítve.

Észterházy költői ere nem elég gazdag arra, hogy egy ilyen terjedelmes kötet mindenik énekében kitűnőt, vagy figyelemre méltót adhasson. Dallamai többnyire vagy jelentéktelenek, vagy ismétlik egymást. Kivételt tesztek azonban az alább közlendőkre nézve. Ezek elseje (Sol recedit igneus) páratlan üténynemű előjátékkal, vagy szerző szerint, szonátával kezdődik, egy hegedűre, két violára s orgonára alkalmazva. Maga az ének páros üténynemű s hangzatos, sőt erőteljes magyar dallamnak mondható. Minden egyes verssorát előre éneklő orgonakisérettel egy magán szoprán s ugyanezt nyomban ismétli, a nevezett hangszerek s orgona kíséretében egy négy-szólamu vegyes kar, melyet szerző ripieno-nak, vagy utánzónak nevez. A másik (Nil canitur jucundius) nem annyira dallamos-ságával ragadja meg figyelmünket, mint műalakjával. Két

*) Egész tartalma mint alább következik.

1. De Sancta Trinitate (Sol recedit igneus) ad 1. disc. 2. De Jesu. Lactare cor meum. ad 2. disc. 3. Puer natus. Cum pleno choro. 4. Nil canitur jucundius. ad 1. disc. 5. Dulcis Jesu, quid hoc rei. 6. Jesu chare matris nate. 7. Exultet jam terra. 8. Jesu dulcedo cordium. 9. Jesu parve, recensate. 10. Quando cor nostrum visitas. 11. Nolite nolite timere. 12. O quam dulcis es mi Jesu. 13. Jesu praesentia, dulcis memoria. 14. Infinitae largitor misericordiae. 15. Jesu, rector admirabilis. 16. O Jesu delectabilis. 17. Ave Jesu charissime, ad 2. disc. 18. Dormi Jesu dulcissime. cum 2. disc. 19. O suavissime et dilectissime. 20. Jesum ardentibus. 21. Cur fles Jesu. 22. O Jesu admirabilis. 23. Jesu cur sic pateris. 24. Jesus hortum ingreditur. 25. Jesu te sequar fletibus. 26. Surrexit Christus hodie. Cum 2. disc. 27. Surrexit Christus. Cum 2. disc. 28. Surrexit Christus. 29. Ascendit Deus in júbilo. 30. Veni Sancte Spiritus. Cum 2. disc. 31. Veni veni o S. Spiritus. Cum 2. disc. 32. Veni S. Spiritus. 33. Pange lingua gloriosi. Cum pleno choro. 34. Veni creator Spiritus. 35. O nitida Stella Maria. 36. O quam pulchra es Maria. 37. Ave Maris Stella. 38. Salve o Maria. 39. Maria fons aquae vitae. 40. Ave rosa sine spina. 41. O Maria mater pia. 42. Dico Beatae Virgini. 43. Ave ave dulcis. 44. Tota dulcis es Maria. 45. Amoris flammula. 46. Triumphate (pro Assumpt.) 47. Lingva die Trophaea. 48. O Maria gratiosa. 49. O quem gustum sentio. 50. Maria quid sentio. 51. Ubi ubi commoraris. 52. Salve salvé Paule. 53. Saule Saule. Cum pleno choro. 54. Sancti Dei triumphate. 55. O mors, o mors, quam dolorosa.

viola s két fuvola kánonszerűleg kezdik kíséрни a különben rövid magánéneket. E kánonszerű tételek magasabb törekvésekre mutatnak ugyan, de úgy látszik, Eszterházy nem tudott e műfaj kezelésében oly technikai könnyűségekre jutni, minőt a zeneköltők előtte már sokkal korábban tanúsítottak. Igazolja ezt a jelen rövid ének, melynek első felében a kánonszólamok már megszűnnek. De igazolja főképp az, hogy egész kötetében hasonló törekvésekre nem találunk, holott — mintán amaz idők művészeinek a fuga- és kánonírás épen legfőbb célja volt — nagyobb avatottsággal e stílt kétség kívül többször felhasználta volna. A harmadik ének (Ave maris stella) mind költői melegség, mind alakítás szempontjából teljesen sikerült. Ily dallamok minden időben otthon vannak, s ámbár Eszterházy Harmonia Coelestis-ét rég elfeledték, a feledés örök sirjából visszahozatván, új életre ébrednek. Hogy az ének a nép száján nem jutott a halhatlanok közé, egyedüli oka, mert a nép megelégszik nyolcz hanglépesővel, e nyolcz lépeső elég tág keret levén érzelmei tolmácsolására; ezen fölfel nem örömet vállalkozik, vagy ha kényszerítik — mint napjainkban a Szózat és Kölesy-féle hymusz éneklésére — ez már nem éneklés, hanem ordítás. Eszterházy e költőileg átértzett énekekben nem nyolcz, sem tíz, hanem tizenegy hanglépesőre terjeszkedik; de hisz a herceg nem a népnek írt, hanem . . . ad usum musicorum. Mindemellett eltalálta a természet költészetének azt a hangját, mely a népnél viszhangra talál; s mint ilyen, sokban hasonlít Kájoni Litániához, melyeket a »Magyar egyházak szertartásos énekei« ezime alatt közöltem volt. A negyedik ének (Cur fles Jesu?) szoprán magánének, mint az előbbi s a mennyiben terjedelmes bölesődal, egyszersmind festői zene akar lenni. Kisérete két hegedű, s orgona. Ha szerző e dallamot nem ezelőtt 172 évvel, hanem ma írta volna, először is azzal gyanusítnók, hogy két első ütenyében nem tudott menekülni Erkel hymuszától. Ez ének is teljesen sikerültnek mondható, mind költői felfogásra, mind vallásos hangulatára nézve. Sikerült benne az anyai érzés gyöngéd kifejezése, melylyel a kised Jézust akarja elaltatni; ehhez illő a hegedűk kísérete, osztakozván az anyai gyöngéd-ségben. Szóval, ez ének a helyzetnek hű zenei eszményítése, mely — hogy magamat ismétljem — az előbbivel együtt az

idők divatos körén kívül csik, az az nincs időhöz kötve. De legyen elég ennyi a négy ének melodiai tartalmáról.

Ha Eszterházy harmóniai képzettségét az akkori európai zeneműveltség mértékével mérjük, melynek művészete a világ két legnagyobb zeneköltőjében, Bachban és Händelben érte el netovábbját, úgy nem mondhatok többet, mint a mennyit egy főúrról lehet, kinek nemes szenvedélye a zeneköltés, azon rideg tanulmány nélkül, melynek a legnagyobb géniuszok is alá vannak rendelve. A herceg egyfelől Magyarország felfordult viszonyai közt a kormány élén, másfelől irodalmi dolgokkal foglalkozva, nem is válhatott olyan zeneköltővé, mint a kiknek egyedüli hivatások: zenélés és zeneköltés. Tehát nem több, mint jóra való műkedvelő, ki helyzeténél fogva elég szerencsés arra, hogy üres perczeiben zeneköltéssel is foglalkozzék, s elég szerencsétlen, hogy a muzsáknak több időt nem szentelhet. Mert legyen szabad a muzsákkal kötött viszonyt a szereleméhez hasonlítani: egyik sem elégszik meg az élet üres perczeivel.

Eszterházy harmóniai eszközei egyszerűek. Megelégszik az alaphármas feluralgójával, ide számítva némely mellék hármas s ezek fordított alakjait. Nem utánozza kora nagy zeneköltőit, sőt inkább ragaszkodik a régibb, egyszerűbb stílhoz, mely Magyarországon az ő korában, úgy látszik, még egyedüli volt. Azonban hármas összhangzatainak összefüzése nem oly átgondolt, mint a régi nagy mestereknél, sőt találhatni bennök szögletenességet, éles hangzást, miről egyébiránt nem mindig tudhatjuk, vajjon szándékosak-e vagy nyomdahibák? Mert meg kell jegyeznem, hogy az egész kötet most a kulesok fölírásában, majd némely szólam hanglépesőire vagy rhytmusára vonatkozva, tele van nyomdahibákkal; s ezek némelyikét a valószínűség miatt — mi a nyomdahibák legboszantóbbja — hajlandók lehetünk ama kor izlése rovására írni.

Ezekben központosúl véleményem Eszterházy harmóniai képességét illetőleg. Most azonban saját szempontunkból sietek ugyanennek más oldalát is megvilágítani.

Fennebb az európai művészet legmagasabb követelményeiből indultam ki; de vannak megfontolandó körülmények, melyekkel a kritikának kötelessége számolni, melyeket a törvényszék enyhítőknak szokott nevezni. Csak kettőt említek

meg: a közművelődés nemzetközi viszonyait s a nemzeti művelődés természetes fejlődését.

Európa történelméből azt olvashatjuk ki ránk vonatkozva, hogy mind a politikai, mind a közművelődési téren van valami közösség, t. i. a mi Európa többi részében történt, ugyanaz viszhangra talált s bizonyos irányban folytatódott Magyarországon is. E föltevés bizonyításában csak a zenére szorítkozván, igazolhatjuk magunkat azzal, hogy — nem említve a legrégebb idők óta keletkezett szertartásos könyveket, melyekről az anyaegyház kötelességszerűen folytonosan gondoskodott — régiségeink közt igen sok érdekes és becses példányát találhatjuk fel amaz elméleti könyveknek, melyek az olasz, francia és német művelődés szüleményei. De mindezek csak látszólagos, vagy jobban mondva, esalékony bizonyítékok arra, hogy nálunk is ugyanakkor ugyanazon művészetet eredményezhették volna. Mert tudjuk, hogy az elmélet magában véve nem művészet; tudjuk, hogy a mely elmélet nem kifolyása egy bizonyos megelőzőt gyakorlatnak, az művésztől nem egy könnyen fejlődhetik. Napjainkban is sokan követik e fonákságot, de a régiek kizárólag csak ebből indultak ki, s épen ez az oka, hogy a leghivatottabb tehetségek is igen nehezen tudtak zenészekké válni. S ha állott ez egyesekkel szemben, úgy a közönségre nézve megközelíthetlenség volt. Ily elméleti könyvekből tehát nem lehet biztosan következtetni művészetünk fejlettségére, vagy épen arra, hogy hazánk a külfölddel párvonalosan haladt volna. Van aztán még egy fontos tényező, mely nélkülözhetlen arra, hogy az elméleti könyvek gyümölcsözzenek: a nagy mesterek művei, melyek minden nemzetnél a művészetnek utánezendő mintaképei szoktak lenni.

Ezek számbavételével Eszterházy Párról újra meg kell jegyeznem, hogy nem is emelkedhetett volna azon magaslatig, melyen Németország állott. Mert nem hiányoztak ugyan amaz idők elméleti könyvei, de a XVII. század végén és a XVIII. század elején élt nagy mesterek remekművei inkább csak a jelen században lettek általánosan elterjedve. Innen folyólag régiségeink inkább a régebbi időkben erednek, mint Eszterházy korából. Bach és Händel felvillanyozta ugyan a maga közvetlen környezetét, de e művészi élet hatása nálunk

csak később lehetett érezhető. A tudomány s művészet terén valamely nemzet kebelében támadt új eszme, mely haladás magvát hordja magában, a többi nemzetekkel szemben hasonlítható a naphoz és sugaraihoz. Elhatnak ugyan e sugarak több-kevesebb mennyiségben a föld minden pontjára, de a nap ekkor már tovább haladt, lehet hogy fel-, lehet hogy lementében.

Ily nemzetközi viszonyok természeténél fogva tehát sem Eszterházytól, sem Magyarországtól (nem feledve utóbbinak hagyományos politikai s társaséleti ziláltságát,) nem várhatunk többet, mint épen azt, mit a hercezköltő műveiben találunk.

Lássuk most a dolog másik fontos oldalát, melylyel szintén tisztában kell lennünk: a nemzeti művelődést.

Ha Eszterházy a német zeneműveltség tetőpontján állván, Harmonia Coelestis-ét a nagy német zeneköltők technikájával írja, úgy több mint valószínű, nem is illett volna nemzeti haladásunk láncszemei közé. A kivételes nagy szellemek, kik egy vagy több századdal előzik meg kortársaikat, nem lévén a dolgok rendjében természetesek, nagyságuk áldozatai, s nemzetök művelésének sem lehetnek közvetlen részesei. Ki nemzetének ír, csak azt írja s csak annyit, mennyit a helyzet igényel. De nem tekintve a kivételest, általában nincs, nem is lehet máskép. Bármely nemzet sokkal inkább tiszteli és becsüli a múlt idők tudósait és művészeit, mint tisztelné a jövő századéit. Mert a régi, használatból kiment, elavult minták eszméit vagy mint örök igazság magvait becsüli és tiszteli, vagy méltányolja még akkor is, ha netalán tévelygések voltak, úgy tekintvén, mint örök igazság úttörőit; ellenben a jövő század közműveltségét megérteni nem tudná. Így lévén, Petőfi és Arany a Rákóczyforradalom idejében nagyságuk áldozatai lettek volna; s nemzeti zenénk jelen művelői, mindamelllett, hogy nem haladtak annyira, mennyire százhetvenkét év alatt lehet, nem illenének azon helyre, melyet Eszterházy Pál betöltött.

Mindezek után legyen szabad ismételni fennebbi állításomat: Pál herceg Harmonia Coelestis-e aránylag oly ajánlék Magyarországnak, mint Miklós hercege a művelt világnak. S van még valami, melyet nem szabad elhallgatnom, mely műtörténelmi szempontból emeli a Harmonia Coelestis becsét,

Nem mondom, hogy a kérdéses időben egyedül Eszterházy Pál lett volna, ki tudományosan foglalkozott az egyházi zeneköltéssel. Mert ott, a hol székesegyházainkban Palestrina, Bai, Allegri miseénekeit, Marcello zsoltárait s több másokat szoktak előadni, kétségkívül sokan költöttek is ilyenmő egyházi zenét. De, fájdalom, ezek művei nem jöhetvén sajtó alá, vagy végkép elvesztek, vagy ma is egy zugban eltemetve, várják a régiségbúvárokat.

Így hát napjainkban a XVI. századon kezdve a XVIII. század első évtizedéig, művészien kezelt világi zenénk egyedül Bakfark Bálint lantos költeményeiből, az egyházi pedig Eszterházy Pál Harmonia Coelestis-éből áll.

Sol recedit igneus.

Sonata.

Violino. 

**Viola 1.
Viola 2.** 

**Canto
praeciente.** 

**Canto.
Alto.
Ripieno.** 

**Tenore.
Basso.
Ripieno.** 

Organo. 

Musical score for page 46, featuring six staves of music in a minor key. The first two staves contain melodic and harmonic lines. The next three staves are mostly rests with occasional notes. The bottom staff contains a bass line with fingerings 4 3 and 6.

Musical score for page 47, featuring six staves of music in a minor key. The first two staves contain melodic and harmonic lines. The next three staves are mostly rests with occasional notes. The bottom staff contains a bass line with fingerings 4 3, 6 5, and 6.

65 43

Sol re - ce-dit ig - ne - us
Et da mo-dum sen - si - bus.

Et da mo-dum sen - si - bus,
Sol re - ce-dit ig - ne - us.

65

Lux per-en-nis om-ni-bus,
 A-mo-rem-que men-ti-bus.
 A-mo-rem-que men-ti-bus,
 Lux per-en-nis om-ni-bus.

65

O Di-vi-na Tri-ni-tas, Fun-de lu-men cor-di-bus,
 Gra-ti-am sup-pli-ci-bus Vi-tam pe-ni-ten-ti-bus.

6



Gra - ti - am sup - pli - ci - bus Vi - tam pe - ni - ten - ti - bus,
 O Dí - vi - na Tri - ni - tas Fun - de lu - men cor - di - bus.



Pa - nem sí - ti - en - ti - bus. Et pa - nem e - gen - ti - bus.



Po-tum si - ti - en - ti - bus, Et pa - nem e - gen - ti - bus.

The score consists of six staves. The top two staves are vocal lines (treble and bass clefs). The middle two staves are piano accompaniment (treble and bass clefs). The bottom two staves are a simplified piano accompaniment (bass clef) with fingerings 5 6 and 6 indicated above the notes.

So-la-men mor-ten-ti-bus, In te con-fi - den - ti - bus, In te

The score consists of six staves. The top two staves are vocal lines (treble and bass clefs). The middle two staves are piano accompaniment (treble and bass clefs). The bottom two staves are a simplified piano accompaniment (bass clef) with fingerings 6 6, 6, 4 3, and 6 indicated above the notes.

con - fi - den - ti - bus

So - la - men mor - ren - ti - bus, In te

43 6 6 6

Detailed description: This page contains a musical score for page 56. It features a vocal line and two instrumental lines. The vocal line begins with the lyrics "con - fi - den - ti - bus" and continues with "So - la - men mor - ren - ti - bus, In te". The instrumental parts include a piano accompaniment and a bass line. The bass line has figured bass notation: 43, 6, 6, 6.

con - fi - den - ti - bus. In te con - fi - den - ti - bus.

43 6 43

Detailed description: This page contains a musical score for page 57. It features a vocal line and two instrumental lines. The vocal line begins with the lyrics "con - fi - den - ti - bus. In te con - fi - den - ti - bus.". The instrumental parts include a piano accompaniment and a bass line. The bass line has figured bass notation: 43, 6, 43.

Nil canitur jucundius.

Viola 1.

Viola 2.

Flauto 1.

Flauto 2.

Canto solo.

Organo.

Nil ea-ni-tur ju-cun-di-us

Au-di-tur nil sva-vi-us,

Nil co-gi-ta-tur dul-ci-us,

Ni-hil da-tur ma-li-us, Pro-du-i-tur

The musical score for page 62 consists of six staves. The top two staves are vocal parts in G major, with a treble clef and a common time signature. The bottom four staves are piano accompaniment, with a bass clef and a common time signature. The lyrics are:

nil pul-chri-us, nil pul-chri - us,

The musical score for page 63 continues the composition from page 62. It features six staves, with the top two staves being vocal parts and the bottom four staves being piano accompaniment. The lyrics are:

nil pul-chri-us, Quam Je - su - lus

par-vu-lus. Quam Je - su - lus par-vu - lus.

Ave maris Stella.

Viola 1.

Viola 2.

Viola 3.

Canto
solo.

A - ve ma - ris stel - la,
Sol - ve vin - cla re - is,

Organo.

De - i Ma - ter al - ma, At-que sem-per
Pro - fer lu - men coe - cis, Ma - la nos - tra

vir - go, Fe - lix coe - li por - ta,
pel - le, Bo - na eum - cta pos - ce.

Su-mens il-lud a-ve Ga-bri-e-lis o-ro
Mon-stra te esse Ma-trem Su-mat per to pro-ces

Fun-da-nos in pa-ce, Mu-tans E-vae no-men.
Qui pro no-bis na-tus, Tu-lit es-se tu-us.

Cur fles Jesu.

Sonatina.

Violino 1.
Violino 2.

Canto solo.

Organo.

Cur fles Je - su
Ee - ce ti - bi
Ee - ce gau - dent

tam a - ma - re tu - is pa - ve la - cri - mis.
cha - ra ma - ter ca - sta fi - git os - cu - la.
in ex - tre - mis cu - eta mun - di par - ti - bus.

Tem - pus
Et ar -
Cur, mi

e - rit cum, mi cha - re, ri - vos
ri - dens Jo - seph Pa - ter, Blan - da
cha - re, so - lus tre - mis, Tan - tis

7 5 4

da - - - bis san - gvi - nis.
ten - - - dit os - cu - la.
in do - lo - ri - bus.

Tem - pus e - rit cum,
Et ar - ri - dens Jo -
Cur, mi cha - re, so -

mi cha - re ri - vos da - - -
seph Pa - ter, Blan - da ten - - -
lus tre - mis, Tan - tis in

- - - bis san - gvi - nis.
- - - dit os - cu - la.
. . . do - lo - ri - bus.

6 5
4 3

First system of musical notation on page 72, consisting of three staves: treble, vocal, and bass.

Second system of musical notation on page 72, consisting of three staves: treble, vocal, and bass.

Third system of musical notation on page 72, consisting of three staves: treble, vocal, and bass.

First system of musical notation on page 73, consisting of three staves: treble, vocal, and bass.

Second system of musical notation on page 73, consisting of three staves: treble, vocal, and bass.

Third system of musical notation on page 73, consisting of three staves: treble, vocal, and bass.

First system of musical notation on page 74, consisting of three staves: Treble, Alto, and Bass clefs.

Second system of musical notation on page 74, featuring three staves. The middle staff contains the lyrics: *mi, dor-mi Je-su - le!*

Third system of musical notation on page 74, consisting of three staves: Treble, Alto, and Bass clefs.

First system of musical notation on page 75, consisting of three staves: Treble, Alto, and Bass clefs.

Second system of musical notation on page 75, featuring three staves. The middle staff contains the lyrics: *Sub ma-ter-no u - be - re. ná, ná, ná,
e - ja dor-mi Je - su - le!
dif - fer - hos, o Je - su - le!*

Third system of musical notation on page 75, featuring three staves. The middle staff contains the lyrics: *ná, ná, ná ná, ná, ná, mi Je - su -*

le!

I. II.

nä, nä, nä, mi Je - su - le!
 nä, nä, nä, mi Je - su - le
 dor - mi, dor - mi, Je - su - le!

III.

le, dor-mi, dor-mi Je - su - le!

