

Richter Pál

A ZENEI GYAKORLAT KÉRDÉSEI KÁJONI KÉZIRATAI ALAPJÁN

Meghatározó jellemzője a Kájoni által lejegyzett zenei tételeknek és egyúttal a 17. században kialakult ferences stílusnak az előadási mód, az orgonakíséretes egyszólamú éneklés. Zeneileg a legtöbbször homofon faktúrárt adó (hang hang ellen, illetve „egy hang egy harmónia”) basszus szólam, vagyis az orgonakíséret foglalja sajátosságos stílárís egységbe a repertoár különböző eredetű (gregorián, népének, korabeli barokk alkotás stb.) dallamait. A ferencesek körében bevált gyakorlat volt, és így járt el általában Kájoni is, hogy az eredetileg négyzólamú kompozíciót saját használatukra egyszólamúra redukálták.¹

Elsőként a kóruséneklés kérdéséről: Átlagosan 6–10 szerzetes énekelte a kórusrészeket egy szólamban. Változatosságot az énekesek egyre nagyobb számban történő fokozatos beléptetése és az orgonával váltakozó *alternatim* előadásmód jelentette. Előfordult, hogy bejegyzett számokkal (2, 4) utaltak az énekesek számára, majd *tutti*-val jelölték a teljes kórus belépésének helyét.² A ferencesek 17. századi orgona- és kóruskönyveiben általában *Chorus-Organo* bejegyzés jelzi, hogy melyik részt éneкли a kórus, és melyiket játssza az orgona. A tételek dallamának, szövegének a lejegyzése azonban mindkét könyvtípusban folyamatos, így a megszólaltatás pontos módját nem állapíthatjuk meg. Nem tudjuk, hogy az orgona feliratú részeket csak a hangszer szólaltatta-e meg, vagy szólóénekes orgonakísérettel.³ (NB.: A mai gyakorlatban az utóbbi, a szólóénekes orgonakísérettel megszólaltatás fogadható csak el, miután az adott liturgikus szövegeknek kötelezően el kell hangozniuk a szertartás során.) Csak a 18. század első évtizedeitől kezdve jelennek meg az *alternatim* előadást a kottaszövegben is tükröz

1 Richter 2005a, XX–XXIII, Richter 2005b.

2 Például a szomszédos osztrák rendtartományban: A-ME Y/6 [108r], a kéziratról lásd: Richter 2007, 36–37., 95–99. A tiroli és a cseh rendtartományban kétkórusos gyakorlat is kialakult. Kačić 1997, 174.

3 Például. Kájoni *Organo-Missaléjában* (Richter 2005a), vagy, az A-Gf S1/27 kéziratban az egyik *Kyrie*-hez az alábbi utasítást írták: *1mahl Chor., 2mahl orgl.* A kéziratról lásd: Richter 2007, 153.

lejegyzések, gregorián miseordináriumoknál, litániáknál és a litániákhoz kapcsolódó *Tota pulchra es, Ave Maria* antifónáknál. A kóruskönyvekben a tételeknek csak a kórus által énekelt részeit írták le,⁴ viszont a szóló és kórus részeket egyaránt kísérte az orgona. A századfordulótól kezdve jelennek meg, majd az 1720-as évektől szinte minden kéziratban előfordulnak tempójelzések (*Allegro, Praesto, Grave, Adagio*), amelyek a hosszabb tételeken belül legtöbbször szövegrészenként változnak.

A következő fontos kérdés az orgona melletti további hangszerhasználatot érinti. Néhány 17. század végi kéziratban utólagosan keresztekkel megjelölt utalások vannak a hangszerhasználatra. Egészen bizonyosan csak a 18. század második évtizedében jelennek meg az első, a főszöveg folyamába beillesztett hangszeres utasítások, a nem gregorián misetételeknél hangszeres közjátékokra való utalások (*cum clarini, sonata tacet, sonata ante Kyrie* stb.) általában hosszabb, 8–16 ütemes, szünetek jelölése tételek kezdetén és tétel közben, felettük helyenként *Sonata* bejegyzés utal a hangszeres közjátékokra,⁵ amelyek előadói apparátusa alatt a beírások szerint fúvósokat (*tuba, clarino*) kell értenünk. A hangszeresek nemcsak megszakíthatták az egyszólamú kórus énekét, hanem csatlakozhattak is hozzá.⁶

Leszámítva az orgonákról és organistákról szóló bejegyzéseket, a kolostorok egyéb dokumentumaiból szintén csak a 18. századból maradtak fenn hangszerekre, illetve hangszeresekre vonatkozó adatok. Az 1720-as évekre általánossá vált, hogy az orgonával kísért egyszólamú kórushoz két trombita és esetenként timpani csatlakozott. Rendtartományoktól függően változott azonban a hangszerhasználat: a szigorúbb rendtartás szerint élő obszerváns ferenceseknél hangszerekre vonatkozó feljegyzésekkel csak kivételesen találkozunk. Ahol rendszeresen alkalmaztak hangszereket, például Bajorországban, ott hangszeres szólamkönyvek is fennmaradtak.⁷

A harmadik, és Kájoni kézíratai tekintetében a legfontosabb kérdés: az orgonakíséret kivitelezése. Csak elvétve, egy-két tételnél emlékeztet-

4 Hasonlóan jegyezték le a pálosok is 18. századi kézírataikban a misetételeket, pl. a H-Bu A 127 jelzetű kéziratban. (Richter 2007, 161.; Richter 2010, 137.)

5 Például a szomszédos osztrák rendtartományban: A-Gf S1/42 [229r], a kéziratról lásd: Richter 2007, 154.

6 Erre utal az egyik osztrák kézirat, az A-ME Ms IX/1 [126v] bejegyzése: *Quando hoc Missa cantatur cum Tubis, tunc pausatur apud signatas cruces, uti et in sequenti Missa.* (Richter 2007, 36., 84–85.)

7 Kačić 1997, 172. (17. jegyzet)

nek a *basso continuo* gyakorlatára általában is a ferencesek 17. századi orgonakíséretei. A kottakép ugyan azonos, egy ének- és egy basszus szólam, de a zenei gondolkodásmód különböző. A *basso continuo* gyakorlata a művek alapját képezte, ezzel szemben a ferences kéziratok többségében a dallamokhoz utólag illesztett basszus-kíséretéről beszélhetünk. A lejegyzett kíséret túlzott egyszerűségéhez ráadásként még kvint- és oktávpárhuzamok is társulnak mind Kájoni, mind a magyarországi rendtartományok orgonáskönyveiben. Természetesen különbséget kell tennünk a véletlenszerű, esetleges és a szándékos, a dallam és a kíséret két-két, egymást követő hangja között következetesen meglévő, illetve a hosszabb szakaszon (általában 3–4 hang viszonylatában) végigvitt oktáv- és kvintpárhuzamok között. (NB.: Mindössze két szólam esetében egyetlen oktáv- és kvintpárhuzamban történt lépés is az esetek többségében inkább szándékosnak tekinthető.) Az első pillanatban a jelenséget automatikusan a hiányos képzésre, a zenei iskolázatlanságra vezetjük vissza. Ugyanakkor éppen a legkorábbi ferences orgonakönyv, az *Organo-Missale* lejegyzőjéről, Kájoni Jánosról tudjuk, hogy zenei műveltsége jóval környezetének korabeli átlaga felett volt. A zenei tudatlanság, tanulatlanság feltételezését látszik cáfolni az a tény is, hogy Kájoni *Organo-Missale* kötetének egyes darabjaiban következetesen elkerülte a rossz párhuzamokat. A párhuzamos menet segíthette a dallamok nehezebben intonálható hangközlépéseit, másutt úgy tűnik, hogy csak bizonyos motívumhoz – leggyakrabban ereszkedő félhanglépéshez – kötődik. Mélyebb járású dallamrészleteknél az oktávpárhuzam a basszus kopulázásának tekinthető.

Az *Organo-Missalé*hoz hasonlítható ordináriumharmonizálások legelső fennmaradt emlékei is ferences szerzőhöz, Lodovico Viadanához kötődnek. 1607-ben a *Cento concerti ecclesiastici* sorozat második kötetében jelent meg az orgonakísérettel ellátott egyszólamú *Missa Dominicalis*, majd 1619-ben önálló kötetben a 24 egyszólamú Credo-kompozíció (*Venti quattro Credo a canto fermo*).⁸ A kötetek előszavában Viadana szerzői indíttatásának számunkra fontos vonására világít rá,

8 Feltehetően túlzott egyszerűségük és kis apparátusuk miatt Viadana basszus kísérettel ellátott egyszólamú ordináriumi csekély hatással voltak a misemegzenésítések későbbi alakulására. (Flotzinger 1976, 79.; Massenkeil 1976, 101.; a kor misekompozícióinak általános kibontakozási irányairól: Dobszay 1993, 333.; az orgonakíséretes misékről: Szigeti 1977, 305–309.)

arra a jellemzően ferences szemléletre, hogy az egyházi zenében a helyi igényeket, a kisebb kórusokat, az alacsonyabb zenei képzettséget és képességet is figyelembe kell venni, és ki kell szolgálni. Ez az elv meghatározó érvényű lehetett régióinkban, ahol az egyházi zene feltételei, időszaktól és helytől függően, igencsak korlátozottak voltak.

A stílus viszonylagos egyszerűsége tökéletesen megfelellhetett a központoktól távol lévő kisebb templomok gyakorlatának.⁹ Kájoni kézirata szempontjából döntő fontosságúak Viadana előszavának párhuzamokra vonatkozó megjegyzései, amelyekben Viadana bizonyára a korabeli gyakorlatot kívánta rögzíteni.¹⁰ Tudjuk, hogy Kájoni jól ismerte ezeket a műveket: a ferencesek csíksomlyói könyvtárában (ma a csíkszeredai múzeum könyvtárában), Kájoni 1667-es bejegyzéseivel maradt ránk a *Cento Concerti ecclesiastici* 1626-os frankfurti kiadásának orgona-szólamkönyve.¹¹ Igaz, hogy Kájoni kézirataival ellentétben Viadanánál nyílt kvintpárhuzamot nem találni, de az énekszólam és kíséret között az éppen csak elfedett kvintpárhuzamok jelenléte igen gyakori.¹² A párhuzamokkal kapcsolatosan azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy egy vegyes összetételű közösség (férfiak, nők, gyermekek) egy szólamot természetsszerűleg oktávpárhuzamban énekel. Orgonakísérettel ugyanez a hangzás még homogénebbé válik.¹³

Viadana a vokalitás, a hangszeresség és a funkcionalitás szempontjait együttesen tartotta szem előtt a 17. század elején megjelent kiadványsorozataiban. Kájoni hasonlóképpen célirányosan érvényesített gyakor-

9 A harmonizálási gyakorlatról részletesen: Richter 1999; Richter 2001.

10 Richter 1999, 244–246.

11 Csíki Székely Múzeum, Csíkszereda (Miercurea-Ciuc), F4 Ltsz. 6209 jelzet alatt. Kájoni possessor-bejegyzései a 36r és 64r foliókon. (Domokos 1979, 122.; Papp 1990, 183.; Muckenhaupt 1999, 191.) Ez a kiadás a mindhárom kötet anyagát együtt tartalmazó 1613-as frankfurti Stein-féle kiadás második utánnyomása volt: *Opera omnia Sacrorum concertuum I. II. III. & IV. vocum...* (Frankfurt: Egenolph Emmel, 3/1626) [RISM A/I/9 V 1398]. A korábbi két, ma ismeretes kiadás (1613, 1620) a frankfurti Stein nyomdász-kiadónak nevéhez fűződik (Mompellio 1967, 156–157.).

12 Richter 1999, 248.; Richter 2001, 23.

13 Erről tájékoztat bennünket Antimo Liberati kontraaltista a visszaemlékezésében (Liberati 1661-ig a bécsi udvarnál volt szolgálatban, majd a pápai kórusban énekelt): *A férfiak és gyermekek által megszólaltatott egyszólamú éneklésben az oktávpárhuzamok jó hatást kelthetnek, éppúgy ha ezek a párhuzamok az orgonakíséret révén keletkeznek. Az orgona oktáv- és kvintregisztere önmagában a hangzás egybeolvadásának folyamatát szintén nem zavarja. Nem a szigorú szabályok, hanem a perfekt és imperfekt hangközök hangzás által meghatározott szabad kezelése hozhatja létre a kívánt hatást.* (Fellerer 1982, 80.)

lati szempontokat az *Organo-Missaléban*. A kéziratnak a mikházi helyi adottságokhoz kötődő „tankönyv” jellegét három tényező látszik igazolni. A miséknél már említett redukálásoknál Kájoni nemcsak szólamszám-csökkentést hajtott végre (egy szólamban a közösség is tudta énekelni a tételt), hanem az énekszólam ritmikailag bonyolultabb szakaszait és a basszuskíséret mozgékonyabb elemeit is kiváltotta, néha úgy, hogy „rossz” párhuzamok keletkeztek. A 4., 5. *Regina coeli* kétféle lejegyzése (1. kottapélda), a szóló- (*Organo, Cantor*) és kórusrefrén (*Chorus*) különválasztása a könnyebb eligazodás kedvéért, valamint a kétféleképpen kidolgozott kísérete (a *basso continuo*nak megfelelő változatban – *Transpositum cum fundamentali basso* – az *Organo*-részben egyetlen oktáv- vagy kvintpárhuzamot sem találni) szabályos mintapéldának tekinthető: hogyan lehet egy egyszerű kíséret helyett egy bonyolultabbat, mozgalmasabbat játszani.

1. kottapélda

Az *Organo-Missale* és a ferencesek korabeli kéziratai, valamint a többi hasonló vonásokat mutató 17–18. századi forrás – *Kájoni-kódex, Vietoris* tabulatúras könyv¹⁴ etc. – tüzetes vizsgálata után sajátos harmonizálási gyakorlat nyomait fedezzük fel, amely a vízszintes irányú, önálló szólamokban való gondolkodást nem ismeri, vagy nem veszi figyelembe, csak a függőleges hangkapcsolatokra, kizárólag az akkordokra összpontosít. A kvint- és oktávpárhuzamok révén az ilyen harmonizálás kisebb vagy nagyobb részben egyúttal követi a dallamot. A dallamkövető harmonizálásra viszont a néphagyományban találunk párhuzamot. Az erdélyi Szászcsávás egyedinek számító népi többszólamúsága mellett legelterjedtebb formája a dúrakkord-mixtúras kíséret

14 A *Vietoris* kéziratban (*Vietoris*) számos példa kvint- és oktávpárhuzamokra, többek között: no. 58 [f27v–28r] (5–6ü), no. 113 [f53v–54r] (2–3ü), no. 132 [f66v–67r] (3–4ü), no. 133 [f66v–67r] (2–3ü, 4–5ü, 7–8ü, 12–13ü), no. 134 [f66v–67r] (2–3ü, 7–9ü, 11–12ü), no. 135 [f66v–67r] (1–2ü, 8–9ü).

az erdélyi vonósbandák játékában, a hegedű–három húros kontra–bőgő formációknál.¹⁵ Hasonló vonásokat mutat az iskolázatlan parasztkántorok orgonajátéka, kísérési módja, ami akár több évszázados jellegzetességeket őrizhet, melyek kántorról kántorra hagyományozódtak, de a kutatások szerint a zenetanulás folyamataként, a zenei tudás különböző szintű fokozataiként időről időre újra felbukkanhatnak.¹⁶ Az ún. suszterbasszus kíséret mozgása is párhuzamos a dallammal, és párosulhat a néphagyományban is régiesebb harmonizálást jelentő, csak dúrakkordokat használó játékmóddal.

Végül a basszusszámozásokat kell említenünk. Az *Organo-Missaléban* összesen három műben (1. mise: Kyrie, Gloria kezdete; 18. mise: Kyrie, Gloria elején és végén, Credo elején; 39. litánia) találni piros tintával számozott basszust.¹⁷ (1. kép) De a számok nem a normál számozott basszus letétekben, megszokott módon jelölik az akkord szerkezetét. Éppen ellenkezőleg, a sok 8-as és 5-ös számjegy egy számozott basszusnál teljesen felesleges lenne, hiszen ha nincs semmilyen szám feltüntetve egy basszus felett, akkor a használandó harmónia egy hármashangzat az adott basszusra építve, amelyben természetes, hogy szerepel a kvint és az alaphang egy vagy két oktávval magasabban. Kájoninál a számok helyenként megadják a felső (szoprán) akkordhang távolságát a basszustól, de nem következetesen. A számok egyik lehetséges célja, hogy a sok 8-as és 5-ös számjegy segítségével az orgonista könnyedén tudja váltani a harmóniákat anélkül, hogy szólamvezetési és harmóniai (akkordkötések stb.) stúdiumokat végzett volna, de a kérdés, hogy hogyan. A 19. századból is ismerünk olyan kottaírást, ami ugyan betűvel jelöli az alaphangot, de ugyancsak számmal adja meg a basszus és a felsőszólam közötti hangközt (8, 5, 3 számok segítségével).¹⁸

A dallamok fölé következetesen hangonként lejegyzett számokat találunk a szintén ferences Deák–Szentés-kéziratban is (18. század).¹⁹

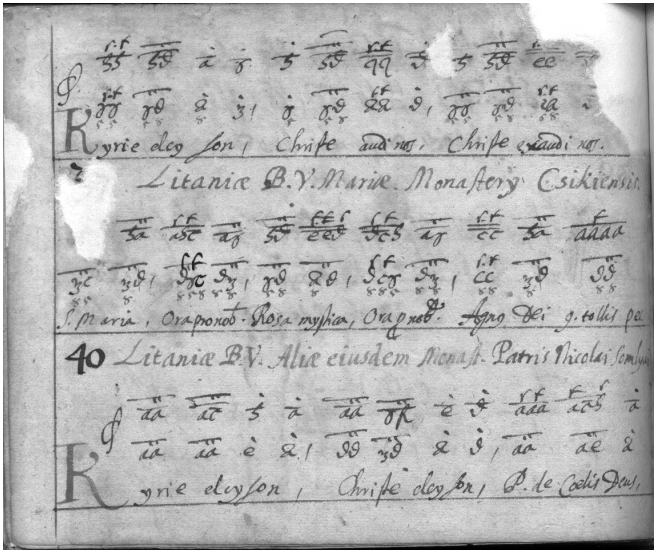
15 Pávai 2012, 354–355.

16 Richter 2019.

17 Kájonni harmonizálásában az alaphelyzetén kívül szext és szeptim akkordok, valamint a még kialakulatlan funkciószéret és a hagyományos modális hangnemek együttes jelenléte miatt furcsa akkordkapcsolatok és különleges összhangzások is előfordulnak. A zárlatoknál ugyanakkor már gyakori a II^b-V-I akkordmenet.

18 Részletesen lásd: László 2002.

19 Kóvári 2013.



1. kép

Miután a Deák–Szentés-kéziratban csak egyszólamú kottákról (dallamokról) van szó, nem gondolhatunk a korban már általánosan ismert és használt számozott basszus rendszerre. Ettől függetlenül elképzelhető lenne, hogy a számok az énekszólam alatt haladó basszus távolságát jelzik, de ez a megadott számokkal számos esetben nem megfelelő hangzást eredményez. Ráadásul a számok között időnként még ’m’ betű is előfordul, aminek a közreadó szerint egyik lehetséges feloldása a hangmódosítására való utalás. Néhány tétel áttekintése alapján zeneileg lehetőségként adódna még, hogy a számok és az m betű nem kifejezetten hangszeres kíséretre vonatkoznak, hanem egyfajta egyszerű kétszólamúságra, amelyben a számok a lejegyzett dallam fölé értelmezendők úgy, hogy a másik szólam a dallamhang alatt is szólhat: például a 6-os szám jelentheti a dallamhang alatti tercet is. Az m betű pedig hasonló jelentéssel bírhat, mint Kájoninál a 8-as szám, oktáv- vagy prím-távolságot, lényegében a dallamhanggal azonos hangot jelölve. E feltételezésnek ellene mond a Deák–Szentessel egybekötött *Hymni Vesperarumba* – miután abban is találni néhány helyen a hangjegyek fölé beírt számokat –, Bartalis István által írt bejegyzés, amit Kővári Réka is idézett: az orgonálás alapjait tanuló Bartalis István

írta fel a számokat a hangjegyek fölé a tanultak alapján.²⁰ Mindez persze nem zárja ki, hogy az orgonán nem rögtön az akkordikus kíséret, a *basso continuo* jelentette a tanulás első lépéseit, hanem csak két szólam, a dallam és a számok alapján előállított kíséret játszása, és ez magyarázhatja Kájoni *Organo-Missalé*jában is a 8-as, 5-ös és 3-as számjegyeket.

Ehhez támpontot ad a számozás sajátága egy másik korabeli forrásban, Daniel Speer zenei tankönyvének 1697-ben megjelent második kiadása klavír- és generálbasszus-játék fejezetében (*Grund-richtiger [...] Unterricht der musikalischen Kunst*)²¹ (2. kép). Speer a tankönyvében kétféleképpen használja a számozást. A generálbasszust oktató részben az általánosan ismert gyakorlatnak megfelelően és módon. A billentyűs játék fejezetben azonban a különböző, a gyakorlást és a technikai fejlesztést szolgáló mintadaraboknál miután csak a két szélső szólamot (a diszkantot és a basszust) kottázta le, a hangzás



2. kép

- 20 A főszövegben megadott magyar változat Domokos Pál Péter olvasata szerint. Eredetileg latinul Papp Géza olvasata szerint: *Notabat quondam Fr. Steph[anus] Bartalis dum ima pon[ebat] fundamenta in organo...* *Musices*. Kővári 2013, 31.
- 21 SPEER, Daniel: Grund-richtiger [...] Unterricht der Musikalischen Kunst. Oder / Vierfaches Musikalisches Kleeblatt [...] Ulm [...] 1697.

gazdagítására ad meg számokat (3., 4. kép), amelyek szintén a basszushoz képest jelölik a játszandó hangot, de belső szólam jellegük miatt sok a 8-as, 5-ös és 3-as szám, amelyeket a normál számozott basszus letétekben nem szoktak jelölni. (2., 3. kottapélda)²²



3. kép

2. kottapélda

„Habe derowegen einige dergleichen Sachen auß allen Tonis, nach Ordnung der vorgestellten Intonationibus beysetzen wollen / und zwar nur mit den zwey Principal Stimmen Discant und Bass / die übrige Zuehör aber mit drüber befindlichen Speciebus bedeuten wollen / so

22 A kottapéldák mutatják a számok alapján kidolgozott belső szólamot a kiadványban hangjegyekkel lejegyzett két szélső szólam között.

ein Informator seinem Discipulo schon sagen wird / was solches bedeutet und anzeigt / welches dann abermahl eine Befürdrung zum General-Bass tractiren giebet.”

Speer tankönyve azért bír nagy jelentőséggel, mert el is magyarázza, hogy az ilyen típusú számozás mi célt szolgál. Mindez segíti a Kájoninál és másutt megjelenő, a *basso continuo* játéknál szokatlan számozások (3, 5, 8) értelmezését. Mindezek alapján valószínűsíthető, hogy a korban a belső szólamok eljátszására a számozott basszus gyakorlatát segítségül hívva létezett egy gyorsírászerű lejegyzés, amelynek segítségével a kottakép nem vált bonyolultabbá, de mégis megfelelő ajánlásokat adott a gazdagabb és színesebb hangzás elérésére.



4. kép

3. kottapélda

IRODALOM

DOBSZAY LÁSZLÓ

1993 *A gregorián ének kézikönyve*, Budapest.

DOMOKOS PÁL PÉTER

1979 „...édes Hazámnak akartam szolgálni...”, Budapest.

FELLERER, KARL GUSTAV

1982 *Zur Kirchenmusik Roms im 17. Jahrhundert*. Logos Musicae (Festschrift für Albert Palm), Wiesbaden, 71–82.

FERENCZI ILONA – HULKOVA, MARTA (szerk.)

2018 *Tabulatura Vietoris saeculi XVII*. Budapest (Musicalia Danubiana 5.).

FLOTZINGER, RUDOLF

1976 Die kirchliche Monodie um die Wenden des 16./17. Jahrhunderts. In K. G. Fellerer (Hrsg.): *Geschichte der katholischen Kirchenmusik 2. Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*, Kassel–Basel–Tours–London, 78–87.

KAČIĆ, LADISLAV

1997 Figuralmusik der Franziskaner in Mitteleuropa – Repertoire und Aufführungspraxis. In Uó (szerk.): *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*. Bratislava, 163–174.

KÓVÁRI RÉKA

2013 *A Deák–Szentek-kézirat. The Deák–Szentek Manuscript*, Budapest.

LÁSZLÓ FERENC

2002 A Kalotadámosi korálkönyv (1838). *Magyar Zene*, XL/2. szám, 237–249.

MASSENKEIL, GÜNTHER

1976 Die konzertierende Kirchenmusik. In K. G. Fellerer (Hrsg.): *Geschichte der katholischen Kirchenmusik 2. Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*, Kassel–Basel–Tours–London, 92–107.

MOMPELLIO, FEDERICO

1967 *Lodovico Viadana. Musicista fra due secoli (XVI–XVII)*, Firenze.

MUCKENHAUPT ERZSÉBET

1999 *A csíksomlyói ferences könyvtár kincsei*, Budapest–Kolozsvár.

PAPP GÉZA

1990 Kájoni János. In Bárdos Kornél (szerk.): *Magyarország Zenetörténete II*. Budapest, 183–186.

PÁVAI ISTVÁN

1982 *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár.

RICHTER PÁL

1999 Kvint- és oktávpárhuzamok a 17. századi orgonakiséretes kéziratokban. In Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok*, Budapest, 239–256.2001 *Quint- und Oktavparallelen in den Handschriften mit Orgelbegleitung des 17. Jahrhunderts*. Ars Organi 49., 19–26.2005a (közr.): *Kájoni János: Organo-Missale*. Csíkszereda. (A Csíksomlyói Ferences Könyvtár Kincsei 3.)

- 2005b A ferencesek zenéje a XVII–XVIII. században. In Óze Sándor, Medgyesy-Schmikli Norbert (szerk.): *A ferences lelkiség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára*. Piliscsaba–Budapest, 847–856. (Művelődéstörténeti Műhely – Rendtörténeti Konferenciák 1.)
- 2007 *Der Melodiebestand des Franziskanerordens im Karpatenbecken im 17. Jh. (A ferences rend dallamkészlete a 17. században a Kárpát-medencében)*. Budapest. (Fontes Historici Ordinis Fratrum Minorum in Hungaria. Magyar ferences források 4.)
- 2010 A magyarországi pálosok zeneélete és zenéje a 18. században. In Kiss Gábor (szerk.): *Zenatudományi Dolgozatok, 2009*, Budapest, MTA Zenatudományi Intézet, 135–158.
- 2019 *Organ Accompaniment Practices of Uneducated Cantors in Small Villages of the Carpathian Basin*. *Traditiones [Journal of the Institute of Slovenian Ethnology]*, Vol. 48/2, 133–147.

SZIGETI KILIÁN

- 1977 A szombathelyi egyházmegye egyházi zenéjének története. In Fábíán Árpád (szerk.): *A 200 éves szombathelyi egyházmegye emlékkönyve*, Szombathely, 243–430.



Kájoni János

Ferencz Ernő szobrászművész alkotása, 1972

(Fotó: Ádám Gyula)